

فن كتابة المسرحية



تأليف

لابوس ايجرى

ترجمة

درينى خشبة

فن كتابة المسرحية

تأليف
لاجوس اجري

قدم له
جلبرت ملر

ترجمة
دريش خشبة



الناشر
مكتبة الانجاء المصرية

هذه الترجمة مرخص بها وقد فامت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بشراء
حق الترجمة من صاحب هذا الحق.

**This is an authorized translation of "THE ART OF
DRAMATIC WRITING" by Lajos Egri. Copyright,
1946, by Lajos Egri. Published by Simon and Schuster.
Inc., New York.**

فن كتابة المسرحية

نشر هذا الكتاب بالاشتراك
مع
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
القاهرة - نيويورك

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف :

لاجوس اجرى : مدير مدرسة احدى الادبية بنيويورك . كتب أول مسرحية له فى ثلاثة فصول وهو فى سن العاشرة عندما كان لا يزال مقيما فى بلده الأصلى هنغاريا . عمل فى الصحافة ثم رئيسا لتحرير مجلة « الهنغارى » الاسبوعية المصورة ، ثم عمل لمدة خمسة وعشرين عاما فى كتابة المسرحيات واخراجها فى أوروبا والولايات المتحدة . وصف كتابه « فن كتابة المسرحية » بأنه خير ما كتب عن الموضوع فى أمريكا .

الترجم :

درينى خشبة : تفرغ للترجمة ونشر الفصول المختلفة فى الأدب والنقد والمسرح . تولى رئاسة تحرير مجلة المجتمع الجديد فترتين متواليتين قبل الثورة وبعدها . تولى ادارة فرقة المسرح المصرى الحديث بعد الثورة . تولى تدريس مادة الأدب المسرحى وتاريخ المسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية منذ انشائه سنة ١٩٤٤ حتى الآن . قام بتكليف من وزارة التربية والتعليم بترجمة كتاب « فى الفن المسرحى » لادوارد كريج ، وكتاب « علم المسرحية » للأردس نيكول ، وكتاب « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى ، وبمراجعة كتاب « اعداد الممثل » لستانسلافسكى أيضا هذا عدا عمله الحكومى بأقسام الترجمة وفحص الكتب وألف الكتاب بادارة الثقافة العامة .

مصمم الغلاف :

سعيد محمد خطاب — عميد المعهد العالى للفنون المسرحية — ومدرس التصميم وتاريخ الفنون الجميلة — مصور ومصمم — خريج كلية الفنون التطبيقية ومعهد التربية العالى ، وكلية جولد سميث ، ومعهد التربية بجامعة لندن .

محتويات الكتاب

صفحة	
١	مقدمة المترجم بقلم الأستاذ دريني خشبة
٢٨	ملاحظة
٢٩	تمهيد . لماذا يحرص كل منا على أن يكون شيئاً هاماً ؟
٣٤	مقدمة الطبعة الأولى بقلم جليبرت ملر
٣٧	مقدمة المؤلف
٤٤	الباب الأول - المقدمة المنطقية
	الباب الثاني - الشخصية
١٠٠	١ - الخطوط الرئيسية للشخصية
١١٧	٢ - البيئة
١٢٧	٣ - طرق الجدل والتحاور
١٤٢	٤ - نمو الشخصية
١٦٨	٥ - قوة الإرادة في الشخصية
١٨٤	٦ - العقدة أم الشخصية - أيهما أوى ؟
٢٠٣	٧ - شخصيات تضع عقد روايتها بنفسها
٢١٢	٨ - الشخصية المحورية
٢٢١	٩ - الخصم
٢٢٢	١٠ - التناسق
٢٢٩	١١ - وحدة الأضداد
	الباب الثالث - الصراع
٢٣٩	١ - أصل الفعل
٢٤٢	٢ - السبب والنتيجة
٢٥٥	٣ - السكون (الصراع الساكن)
٢٧٠	٤ - الوثب
٢٩٥	٥ - الصراع الصاعد - « المتدرج »
٣٠٩	٦ - الحركة
٣١٩	٧ - الصراع الذي يشعركنا بوشك نشوبه
٣٢٦	٨ - نقطة الهجوم
٣٤٠	٩ - الانتقال
٣٧٩	١٠ - الأزمة . الذروة . القرار (أو الحل) النتيجة
٣٩٧	الباب الرابع - عموميات
٣٩٨	١ - المشهد الإيجازي
٤٠٤	٢ - العرض (أو الكشف عن موضوع رواية وشخصيتها للجمهور)

صفحة

٤١٠	٢ - الحـوار
٤٢٢	٤ - الطريقة التجريبية
٤٣٠	٥ - مسرحية المناسبات
٤٣٦	٦ - الدخول والخروج
٤٣٩	٧ - السر في نجاح بعض المسرحيات الرديئة
٤٤٦	٨ - الميلو درامة
٤٤٧	٩ - في العبقرية
٤٥٢	١٠ - ما هو الفن
٤٥٧	١١ - عندما تكتب مسرحية
٤٦٣	١٢ - كيف تحصل على الأفكار
٤٧٦	١٣ - خاتمة
٤٧٨	تذييلات
٤٧٩	١ - عرض وتحليل لبعض المسرحيات
٤٧٩	طرطوف - لموليير
٤٨٧	اشباح - لهنريك ابسن
٤٩٤	الخلاسين - لدى بوس هنريك
٤٩٩	الكترا تلبس ثوب الحداد - ليوجين أونيل
٥٠٢	عشاء في الثامنة - لجورج كوفمان وادنا فيربر
٥٠٥	فرحة العبيط - لروبرت شرود
٥٠٧	الحفرة السوداء - لألبرت مولتز
٥٠٩	ب - كيف تجد مشربنا لمسرحيتك
٥١٦	ثبت بالمصطلحات

مُقدِّمة المترجم

من الحقائق التى نسلم بها جميعا أن التأليف المسرحى متخلف عندنا ، ولعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شئ كما تشكو من عدم وجود المسرحية الناجحة أو المؤلف المسرحى الذى يعتمد عليه ، المؤلف الذى يكتب مسرحيته وهو يعرف القواعد الأساسية التى يجب أن تتوافر فى المسرحية لتصيب ماهى جديدة به من النجاح .

أجل ..

ان التأليف المسرحى فن من الفنون ، وهو فن من الفنون التى لها قواعدها العامة الثابتة ، وخطوطها الأساسية التى يجب أن تتوافر كلها فى المسرحية ، بحيث اذا غاب شئ منها ، أو ضعف ، تأثرت بذلك المسرحية كلها ، أو بدت كالبيت الجميل الذى انهدم أحد أركانه أو سقطت بعض نوافذه ، أو انهار سلمه فحال انهياره دون السكنى فى طوابقه العليا الجميلة حيث الشمس وحيث الهواء ، وحيث المنظر الذى يملأ العين بهجة والنفس مسرة .

ولعل ضعف التأليف المسرحى عندنا هو علة العلل ، والداء العياء الذى طالما حال بيننا وبين قيام المسرحية القومية .. المسرحية المصرية التى تتسم بالصبغة المصرية الخالصة ، وبالأحرى ، بالصبغة الشرقية البريئة من الأصباغ الأجنبية الملفقة .. من الأبيض الفرنسى ، أو الأحمر الانجليزى ، أو الألوان النوردية التى طالما وردت على الشرق من النرويج والسويد ودانمركة .. ومن ألمانيا ووسط أوروبا .. ووفدت علينا اما بالترجمة التى ندر ما كانت ترجمة أمينة وسليمة ، واما بالتمصير الشنيع الذى كانت تظهر فيه تلك المسرحيات وقد

ليست أسملا وهلاهيل وخرقا .

ولست أذيع سرا حين أقرر هنا أن معظم المسرحيات المصرية التى لقيت بعض النجاح عندنا ليست من صنع المؤلفين الذين تنتسب اليهم تلك المسرحيات زورا .. واذا أردت أن تعرف من صنع من هى اذن ، فاسأل لجان القراءة والسادة المخرجين والمديرين الفنيين !..

هذا داء لمسته وأنا عضو احدى هذه اللجان سنين طويلة ، ثم لمسته بعد اعادة انشاء المعهد العالى للفنون المسرحية ، ثم لمسته وشكوت منه شكوى مبرحة وأنا أدير احدى الفرقتين الحكوميتين سنة ١٩٥٢ - ١٩٥٣ .

لقد كانت لجنة القراءة تجتمع للكشف على المريض ثم لا تلبث أن تشخص مرضه ، وتحكم بأنه ضعف التأليف مرة ، وسخافته مرة أخرى ، أو عدم المام المؤلف بأصول التأليف المسرحى على الاطلاق .. وكانت الدولة تطالبنا بوصف العلاج ، وكتابة التذكرة .. وهنا كان يسقط فى أيدينا جميعا .. ولا نملك الا أن ينظر بعضنا الى بعض .. لأننا بصراحة لم نكن ندرى بماذا نجيب ، ولا نعرف الطريقة لعلاج هذا الداء العيأ .. الداء الويل الذى لا يزال المسرح المصرى يشكو منه الأمرين . ولم نكن نملك الا أن نوزع على أنفسنا مخزون الفرقة القومية من رواياتنا التى لم تر الضوء .. أعنى لم تر المسرح ، فكنا نقرأها فرادى ، ثم نقرأ بعضها مجتمعين ، ثم ننفذ منها أيدينا بعد ذلك ، ثم لا نرى بدا من عرض الروايات المترجمة ، أو تعديل بعض روايات كتابنا المشاهير تعديلا يرد اليها بعض أنفاسها اللاهثة ، وتقديمها الى الجماهير ، وأمرنا وأمر تلك الروايات الى الله .. ثم ننصرف من جلسات اللجنة وكل منا بنظر الى أخيه ، ولا يدرى ما العمل .. أو ماذا كان يمكن عمله لتلافي هذه الحال البائسة !..

وأرقتنى هذا الهم الطويل حين وليت أمر احدى الفرقتين الحكوميتين ، وكنت أعرف من تجربتى القديمة أن أهل المسرح هم أولى الناس بكل ما يهم المسرح،

فكونت لجنة للقراءة من الممثلين والممثلات ومن مخرجى الفرقة ، وأشهد أن هذه اللجنة قامت بعملها بهمة لا تعرف الكلال ، وكنت أنا من حائزي أحض اخواننا الأدباء القصاصيين على أن يقوموا بمحاولات فى التأليف المسرحى .. والحمد لله لقد نجح بعضهم فى تجربته الأولى نجاحا كبيرا .. لكن ضالة المكافأة التى قبلها على مسرحيته البديعة لم تشجعه على المضى فى المحاولة .. ولما أدرغم فى المرة التالية على تقديم مسرحية قدم مسرحية كان مصيرها معروفا .. فعاد الأخ الصديق الى دنيا القصة من جديد .

وكان مؤلفون آخرون ممن نعتذر لهم من عدم قبول رواياتهم لا ينفكون يناصروننا العداوة ، ولا يفتأون يشنعون علينا ، وكنا لا نملك الا السكوت طبعاً ، وماذا نقول لهم وهم مخدوعون فى أنفسهم ، ولا يرون رأينا فى ضعف ما ألفوا ، وأن رواياتهم لا تتحقق فيها القواعد الأساسية للتأليف المسرحى .. وكانوا يناقشوننا أحيانا ، ثم تحتدم المناقشة ، فاذا ذكرنا لهم أسباب ضعف رواياتهم طالبونا بأن نشرح لهم هذه القواعد الأساسية اذن (ان كنا شطارا) وعند ذلك كان يسقط فى أيدينا مرة أخرى .. لأن التأليف المسرحى عندنا كان شيئا لا يعرف الناس ولا يعرف هؤلاء المؤلفون أنه أصبح علما كسائر العلوم له قواعده وله أصوله وله خطوطه العامة التى يجب أن يلم بها المؤلف ويحيط بها ولا يخرج عنها وهو يكتب مسرحيته ، والا باءت مسرحيته بالفشل ، ولم يجن منها الا الخيبة ، ولم تجن منها الفرقة التى تنخدع بها وتجرو على تمثيلها الا الوبال والخسران المبين .

وأعود فأقول انه كان يسقط فى أيدينا حينما كان هؤلاء المؤلفون الفاشلون يطالبوننا بشرح قواعد التأليف المسرحى الأساسية ، وخطوطه العامة لحضراتهم .. كان يسقط فى أيدينا لأننا لم نكن فى الفرقة لكى نقوم لحضرات المؤلفين بتلك المهمة ، ثم لم يكن فى وسعنا أن نحيلهم فى المكتبة العربية على كتب ، أو كتاب واحد ، يمكن أن ينوب عنا فى شرح تلك القواعد شرحا ينتفع به حضراتهم ،

وينتفع به كل من تراوده نفسه بالتأليف للمسرح .. وكنت أعرف من السنين الطويلة التي قمت في أثنائها بنشر الفصول التي نشرتها في الرسالة القديمة - العزيزة - عن المسرح اليوناني ، ثم ما تلا ذلك من هذه الطائفة الطويلة من المحاضرات التي ألقيتها على طلبة المعهد العالي لفن التمثيل في سنيه المختلفة ، كنت أعرف أن مادة التأليف المسرحي قد أصبحت - ولا سيما في أمريكا - علما قائما بذاته له قواعده المقررة وأساسه العامة ، التي إذا اختلف أساتذتها في شيء منها ، فانهم يجمعون عليها بعامة ، ويسلمون بأنها علم مستقل كسائر العلوم .. علم يدرس كما يدرس النحو وكما يدرس التصوير وكما تدرس الموسيقى ، وكما يدرس كل شيء في هذا العصر الذي أصبح فيه كل شيء علما .. بل .. واستغفر الله .. لقد فطن أرسطو قبلنا ، وذلك منذ أكثر من خمسة وعشرين قرنا من الزمان ، الى أن كل شيء يجب أن يكون علما مقرر له أصوله وله قواعده ، وله خطوطه العامة التي يجب أن يأخذ بها متعلم ذلك العلم ، اذا أراد أن يجيده ، واذا أراد أن يبرع فيه ، واذا أراد أن يكون مخلوقا مثقفا أو انسانا كاملا في ذلك العلم بخاصة .. ومن هنا تفرغ أرسطو لتقعيد القواعد وتأسيس الأصول وتقنين القوانين لطائفة كبيرة من العلوم التي كان من بينها الشعر بأنواعه ، ومنها الشعر المسرحي بفنونه المختلفة ، ومنها المنطق ومنها الأخلاق ومنها النبات ومنها الحيوان وعلوم الأحياء جميعا .

أصبح التأليف للمسرح اذن علما من العلوم منذ عهد أرسطو ومنذ عهد هوراس ، بل هو كان علما غير مكتوب قبل أرسطو وقبل هوراس ، بل هو كان حاسة سادسة عند اسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز وأرستوفانز وميناندر من أساطين الشعراء والكتاب المسرحيين اليونانيين ، كما كان حاسة سادسة عند سنكا وبلوتس وتيرنس من أساطين الكتاب المسرحيين عند الرومان ، وعند مارلو وشيكسبير وبن جونسون وجرين وفلتشر وكونجراف وشريدان وسان أوكاسي وأوسكار ويلد وجولز ورثي وشو وغيرهم من فحول

شعراء المسرح الانجليزى وكتابه ،وعند كورنى وراسين وادمون روستان وسارداو وجاك كوبو وكوكتو وغيرهم من عباقرة الشعراء والكتاب الفرنسيين، وعند ابسن وبجورنسون وهاويتمان وشيلرولسنج وتشيكوف وجوجل من كتاب أوربا الخالدين وشعرائها الموهوبين. وعند سدنى هوارد ويوجين أونيل وروبرت شرؤود وكليفورد أودتس وسدنى كنجسلى وليليان هلمان وجورج كوفمان ووليم ساروين وغيرهم وغيرهم من كتاب المسرح الأمريكى وكاتباته . ان التأليف المسرحى عند هؤلاء وهؤلاء يكاد يكون حاسة سادسة ، وقواعده الأساسية ، وخطوطه العامة قواعد وخطوط متعارفة بينهم ، لا يكادون يشذون عنها ، ولا تكاد هى تغيب عن بصائرهم ، وهم جميعا يعرفونها باليدية .. ومع ذلك فقد أصبح تأليف المسرحيات مادة تدرس فى بعض الجامعات الأمريكية ، والجامعات الأوربية أيضا .

وهذا هو جورج بيرس بيكر G. P. Baker الأستاذ الجامعى والمؤلف المسرحى الأمريكى المشهور ومنشئ قسم تعليم الكتابة المسرحية فى جامعة هارفارد - أو مصنع ٤٧ كما كان يفضل أن يسمى ذلك القسم ، والذي ظل يعلم فيه هذه المادة الطريفة من سنة ١٩٠٥ الى سنة ١٩١٤ ، ونبع من تلاميذه فيها بالفعل جمهرة من أعظم كتاب أمريكا المسرحيين المحدثين ، بل هم الذين يكونون العمود الفقري للنهضة المسرحية فى أمريكا اليوم ، وعلى رأسهم فيليب بارى ، وسدنى هوارد و س . ن . بهرمان وجورج أبوت ويوجين أونيل وادوارد شبلدون وجون ف . ا . ويفر ، وكثيرون غيرهم . وفى سنة ١٩٢٥ انتقل بيكر من هارفارد الى ييل حيث عين صاحب كرسي المسرحية (بنائها وتاريخها) وظل يعلم تلك المادة حتى أحيل على المعاش سنة ١٩٣٣ .

ولقد كنت قرأت كتاب بيكر عن ذلك ، وهو الكتاب الذى وضعه فى تلك المادة التى كان أول منشئ لدراستها فى الجامعات الأمريكية ، واسم الكتاب : Dramatic Technique (وكان قد ألفه سنة ١٩١٩) ومن يومها وأنا أدعو الله أن

يوقنى أو يوفق أحد المهتمين بالثقافة المسرحية في مصر أو في الشرق العربى لنقل هذا الكتاب الى اللغة العربية عسى أن ينتفع به المؤلفون عندنا وعسى أن يكون نبراسا لهم وللشباب الناشئ في فن التأليف المسرحى ، ولكن هذه الأمنية لم تتحقق .. حتى وقع في يدي كتاب Playmaking للنقاد الصحفى المسرحى المعروف وليم آرشر (١٨٥٦ - ١٩٣٤) فعادت الأمانى تراودنى بنقله أو نقل كتاب بيكر السالف الذكر ، وبعد أن صحت النية بالعمل حالت مشاغل العيش دون ذلك . وكنت لا أجد كتابا يحاول مؤلفه أن يشرح فيه أصول هذه المادة ، مادة بناء المسرحية ، وطريقة كتابتها وما ينبغى أن يتوافر فيها من القواعد والإصول الا أقبلت على قراءته في حرص ولهفة شديدين (١)

وكنت بعد الفراغ من كل كتاب أجد أن كتابى بيكر وآرشر هما خير هذه الكتب جميعا .. حتى فاجأنى أخى وزميلي الأستاذ الفاضل حسن محمود بهذا الكتاب الفريد الفذ الذى تقدم ترجمته اليوم ، والذى كتبه الكاتب والمخرج المسرحى المجرى العظيم ل : اجرى - أستاذ هذه المادة بأحد المعاهد الأمريكية مقترحا على أن أترجمه ، وذلك بعد أن فرغت من ترجمة كتاب علم المسرحية وظهر هذا الكتاب في السوق .. وأشهد أثنى لم أكن أعرف المؤلف ولم أكن سمعت به من قبل .. ومن ثمة فقد تلقيت كتابه ، كما تلقيت اقتراح صديقى الفاضل أن أترجمه بشيء من الحيطة والحذر في أول الأمر ، لكننى ما كدت أمضى في قراءته حتى أعجبت به اعجابا شديدا ، فقد وجدت الرجل متمكنا من موضوعه ، ولا يكاد يقطع برأى في شيء الا في ضوء تجاربه في التأليف المسرحى

-
- (١) من الكتب المعتمدة التى نلفت اليها نظر المستزبد ماياتى
1. The Science of Playwriting مؤلفه مالفنسى
 2. Principles of Playmaking مؤلفه جيمس براندر مانيوز
 3. Write This Play / K. Th. Rowe مؤلفه كيث ثورب رو
 4. The Art of the Play مؤلفه Downey
- وكتاب اجرى الذى تقدم ترجمته اليوم يفضلها جميعا . (د . خ)

وفى الاخراج وفى دراسته الطويلة لتلك المادة فى معهد اجرى (بمدينة نيويورك) لتدريس هذه المادة بخاصة .. ثم وجدته يناقش الكثير من آراء بيكر وآرشر ويدحضها ويأتى من عنده بآراء سليمة قديمة لا شك فى أنها خير من آراء صاحبي القديمين ، وهى الآراء التى كنت مؤمنا بها قبل أن يقع لى هذا الكتاب .. وهكذا صحت العزيمة ، وتوكلت على الله ، وشرعت فى ترجمة الكتاب ، وما كدت أنتهى منه حتى تذكرت هذا التحدى القديم الذى كان يجابهنى به كثير من المؤلفين المسرحيين الفاشلين عندما كانوا يطالبوننا بشرح قواعد التأليف المسرحى وأأسسه وأصوله السليمة (ان كنا شطارا !) وذلك عندما كنا نعتذر لهم من عدم قبول مسرحياتهم لتمثيلها على خشبة المسرح .. أجل .. لقد تذكرت هذا التحدى وتبسمت .. وقلت لنفسى : ها هو ذا الرد على تحدى اخواننا هؤلاء الطيبين المعذورين .. ولن يكون لهم عذر بعد اليوم .. فليقرأوا وليتعلموا ، وليعوا هذه القواعد وتلك الأسس ، وليصبروا وليصابروا وهم يقرأونها قراءة المتعلم المتفهم ، لا قراءة العابر الذى يخطف المعلومات خطفا ولا يقف عند كل منها ليهضها وينعم النظر فيها ، وليطبقها على ما عساه يكون قد قرأه من المسرحيات الخوالد ، مسرحيات كبار الكتاب المسرحيين ممن رزقهم الله تلك الحاسة السادسة التى كانوا يدركون بها توافر تلك القواعد والأصول التى لا بد من توافرها فيما يقدمونه للمسرح وكأنها دستورهم غير المكتوب ..

♦ ♦ ♦

أما المؤلف فقد قصر موضوع قواعد الكتابة المسرحية على أربعة أبواب رئيسية هى :

١ - الفكرة الأساسية للقطعة الأدبية ، سواء أكانت مسرحية أم قصة أم أقصوصة أم أى صورة أخرى من صور الكتابة الأدبية (وان كان هدف الكتاب هو المسرحية أولا وقبل كل شئ) .

٢ - الشخصية المسرحية ، وهى ما يميز عنه آرستوبول الأخلاق ، وكلاهما بمعنى :

٣ - الصراع .

٤ - عموميات حشد فيها أصولا تلى هذه الأبواب الرئيسية في أهميتها .

- ١ -

والمؤلف يوصى الكتاب المسرحيين بأعداد فكرتهم الأساسية التي تقوم عليها مسرحيتهم اعدادا حسنا ، وهو يسمى تلك الفكرة الأساسية أو الغرض الذي تستهدفه الرواية : المقدمة المنطقية للمسرحية ، وهي المقدمة التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الايحاء أو بأى وسيلة من الوسائل إلى اثبات صحتها واقامة الدليل على أنها الحق والقول الفصل .. ومادام الأمر كذلك فيجب أن تكون فكرة المسرحية فكرة واضحة ناصعة لا غموض فيها ولا ابهام كما يجب أن أن تشمل على عناصر الصراع اللازمة وعوامل الحركة النابضة ، فمقدمة « روميو وجوليت » مثلا ، أو فكرتها الأساسية هي :

« أن الحب العظيم يتحدى كل شيء يقف في سبيله ولو كان الموت نفسه » ومقدمة « الملك لير » هي :

« أن الثقة العمياء تؤدي بصاحبها الى الدمار » . ومقدمة « ماكبث » هي :

« أن الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه ، أى

على أصحابه » . ومقدمة « عطيل » هي :

« أن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على من أطاعها » . ومقدمة

« الأشباح » هي :

« أن الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع اصرها على الأبناء » . أو كما يقول

السيد المسيح :

« ان الآباء يأكلون الحصرم ، والأبناء يضرسون ! » . ألخ .. ألخ .

والفكرة السيئة المهوشة لا تنتج الا مسرحية سيئة أو مهوشة ، والمؤلف

بضرب الأمثال الكثيرة على ذلك ، حتى من مسرحيات مشهورة أنت بايراد

عجيب بالرغم من سوء فكرتها الأساسية .

والكاتب الذى لا يؤمن بفكرة مسرحيته ، أو الذى لم يهضم تلك الفكرة ولم يخدمها الخدمة الواجبة لا ينفك يضرب فى ظلام ، ويسير فى مسرحيته على غير هدى ، ولهذا يجب على الكاتب أن يقرأ كثيرا عن كل ما يتصل بفكرة روايته ، كما يجب عليه ألا يشرع فى كتابة تلك المسرحية حتى تكون فكرتها قد اختبرت فى ذهنه ، وأصبح هو أول المؤمنين بها والمتحمسين لها ، وحتى يمكنه أن يوجه كل شئ فى المسرحية لاقامة الدليل القاطع على صحة تلك الفكرة .

والمؤلف يوصى بالألا يتخذ الكاتب المسرحى لمسرحيته فكرتين أساسيتين والا تعرض للفشل الذريع وأربك نفسه وأربك المخرج والممثلين والمتفرجين جميعا معه .

والفكرة العائمة المطاطة تجعل المسرحية غير ذات موضوع ، والكاتب الذى يقترب تلك الغلطة يكون قد جلس لكتابة مسرحيته وليس فى ذهنه فكرة واضحة عنها ، ولهذا تراه يملأ صفحات كثيرة تلو صفحات كثيرة وكأنه لم يكتب شيئا .. وكان الله فى عون المتفرجين عندئذ .. انهم يفضلون الانصراف من المسرح ، وعوضهم على الله ، ولعنتهم على الكاتب الجاهل والفرقة المشثومة التى تطوعت بعرض تلك الرواية التى لا هدف لها ولا غرض ، ولا فكرة أساسية مركزة واضحة المعالم تجعل المتفرج والممثل وكل من له صلة بالرواية يندمجون فيها ولا يشردون خارجها لحظة واحدة .

- ٢ -

ومن أروع أبواب هذا الكتاب ذلك الباب الذى يحدثنا فيه المؤلف عن الشخصية المسرحية - أو الشخصية الروائية ، أو الشخصية فى أى صورة من صور الكتابة الأدبية .

والشخصية المسرحية عند «لايوس اجرى» أهم شئ فى الرواية التمثيلية ،

انها أهم عنده من العقدة ، وهو فى ذلك يخالف أرسطو ويخالف معظم الذين كتبوا عن أصول التأليف المسرحى ومعظم من تعرضوا له بالنقد أو التحليل . وهو فى ذلك على حق .. وهو يثبت بالدليل القاطع أن كل شئ فى المسرحية فالشخصية مصدره ، مهما ظننا غير ذلك .

والشخصية عند أجرى تتكون من مقومات ثلاثة سماها أبعاد الشخصية الثلاثة . وهذه المقومات هى :

١ - الكيان الجسماني ، ويقوم على الجنس الذى تنتسب اليه الشخصية، ثم السن والطول والوزن ولون الشعر ولون العينين والجلد والقامة والمظهر والأناقة والصحة وصنوف الشذوذ والوراثة وما الى ذلك كله مما يتصل بحالة الانسان العضوية .

٢ - الكيان الاجتماعى ، ويقوم على الطبقة الاجتماعية ونوع العمل ، والتعليم والحياة المنزلية والدين والهيئة الاجتماعية التى تمش فيها الشخصية والنشاط السياسى الذى تمارسه وألوان التسلية والهوايات والقراءات والعادات والاخوان .. الخ ..

٣ - الكيان النفسى ، وهو عند المؤلف ثمرة الكيانين الآخرين ، وأثرهما المشترك هو الذى يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا ، ومن هنا كانت نفسيتنا هى التى تنتم كيانينا الاجتماعى والجسماني وتشكلهما .

وأنت اذا أنعمت النظر فى أى من هذه التفصيلات كلها تجد أنها تؤثر تأثيرا عميقا فى صاحبها ، وأنها هى التى توجهه وتتصرف فيه ، وهى التى تحدث عقدة المسرحية لأنها هى التى تحدث الفعل ، سواء شعرت الشخصية بهذا أو لم تشعر به ، وهذا عكس ما ذهب اليه أرسطو حينما جعل العقدة فى المقام الأول من المسرحية وجعل الأخلاق - أى الشخصية - فى المقام الثانى . وتستطيع أن تطبق هذا على أية مسرحية لتجد أن عقدها وجميع ما فيها من

فعل أثر من آثار هذه الأبعاد الثلاثة التى تتكون منها الشخصية مجتمعة ،
وان زاد أثر أحد هذه الأبعاد عن أثر البعدين الآخرين أو نقص قليلا أو
كثيرا .. ومن هنا يختم « لاجوس اجرى » على الكاتب المسرحى أن يدرس
شخصيات مسرحيته دراسة تشبه المعاشرة وطول الصحبة ، وأن يرسمهم
رسما يشمل هذه الأبعاد كلها داخل الخطوط التى حدد بها مقدمته المنطقية ،
أى الفكرة الأساسية التى وضعها لمسرحيته .. ومن هنا أيضا يختم المؤلف
أن يكون الكاتب المسرحى واسع الثقافة بفسولوجيا الجسم الانسانى وبعلوم
الاجتماع والاقتصاد والنفس والأخلاق اذا أراد هذا الكاتب أن يكتب شيئا
للمسرح له قيمته ومنطبقا على أصول التأليف المسرحى .

واذا أردت مثالا فأمامك هاملت : « الذى لا نعرف سنه فقط ، أو مظهره
أو حالته الصحية فحسب ، بل نحن نستطيع بسهولة أن نحزر غرائزه وسجاياه
القطرية .. ان الأساس الذى نشأ عليه هاملت والظروف الاجتماعية التى كوته
تعطى لتمثيلية هاملت قوة دافعة ما فى ذلك شك ، ونحن نعرف من الرواية
الموقف السياسى فى ذلك الوقت ، والعلاقة التى كانت قائمة بين والدى
هاملت ، والأحداث التى وقعت من قبل ، والأثر الذى تركته تلك الأحداث
فى نفس هاملت ، ونحن نعرف مقدمته المنطقية الشخصية - أى الفكرة
الأساسية لهذا الشاب موضوع المأساة نفسها ، والدافع لهذه الفكرة الأساسية
ذاتها . ونحن نعلم نفسيته ، ويمكننا أن نرى بوضوح كيف تتبع هذه النفسية
من كيانه الجسمانى وكيانه الاجتماعى كليهما . وبالاختصار . نحن نعرف
هاملت كما لا يمكن أن يدور فى بالنا أن نعرف أنفسنا . »

ومسرحيات شيكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها ، ومن هذه المسرحيات
« ماكبث » و « الملك لير » و « عطيل » .. ومسرحيات ايسن كلها كذلك ، بل
مسرحيات العباقره من كتاب المسرح اليونانى . انها مسرحيات تدور حول
الشخصية وتتبع منها بكل ما فيها من أحداث . الأورستية . أوديب . الكترا .

انتيجونى. ميديا. هيوليت. ان هذه المآسى كلها مآسى الكيان الجسمانى والكيان الاجتماعى والكيان النفسى لتلك الشخصيات التى تسمت المسرحيات بأسمائها. ومن ثمة فلاجوس أجرى على حق حينما يقول ان العقدة تتبع من الشخصية وليس العكس.

والمؤلف يوصى الكتاب المسرحيين بأن يلقوا بالهم الى وجوب استمرار تنمية شخصياتهم المسرحية وعدم وقوفها عند نقطة بعينها لا تنمو بعدها أبدا. وعنده أن هذا الوقوف عن النمو ضد طبائع الأشياء، حتى الأشياء الجامدة نفسها التى تنمو وتتطور من حيث لا نشعر نحن بأنها تخضع لعوامل الكون والقساد. وكل شخصية تتطور من شىء الى شىء آخر ولا بد، وطبق هذا على أية شخصية فى أى رواية جيدة لترى أنه حق. والمسرحية الرديئة فقط هى التى لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال الى حال، وهذا النمو يتم فى خطوات متعددة تجد تفصيلها والأمثلة عليها فى موضعها من هذا الكتاب. وقوة الارادة فى الشخصية من أهم العوامل التى تكون مبعثا للصراع فيها، والشخصية الضعيفة الارادة، أو التى لا ارادة لها، تكون دائما شخصية شديدة الخطر على المسرحية، وقد تشل الفعل وتنتهى به الى الركود، فتسقط الرواية. ولا عبرة هنا بتذكيرنا بمسرحيات تشيكوف. لأن المؤلف يتولى عنا الاجابة على هذا الاعتراض، مما لا ينفع فيه اختصار كلامه هنا. ولا بد فى كل مسرحية من وجود شخصية محورية تكون هى البطل الأول، أى الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية، وهذا هو Protagonist وأى انسان يعارض هذا البطل ويقف فى وجهه هو خصمه أو معارضة، أو الـ Antagonist.

وبدون هاتين الشخصيتين لا يمكن أن توجد مسرحية، لأنه لا يمكن أن يوجد ما يدفع المسرحية الى الأمام أو ما يثير الصراع فيها. ويجب لصالح المسرحية أن تكون هاتان الشخصيتان من الشخصيات

الضلبة القوية الارادة التي لا تعرف الاثناء أو المساومة في أغراضها التي أنشبت الصراع في الرواية ، وهذا شرط مطلوب في الخصم أكثر مما هو مطلوب في البطل الأول . فياجو خصم عطيل ، وكلوديوس خصم هاملت ، وهلمر خصم كروجستاد (في مسرحية بيت دمية) .

وشخصية الخصم يجب أن يحركها شيء جدى معرض للخطر ، كما يجب أن تكون شخصية خصيمة لا يستشعر قلبها الرحمة ولا يعرف الحنان ، وهذا واضح في ياجو وكلوديوس وكروجستاد أتم الوضوح .

ومن أهم أعمال الكاتب المسرحى أن ينسق شخصياته ، أى أن يحسن توزيع الأدوار على تلك الشخصيات ، وهذا هو ما يسمونه التخطيط أو التوزيع أو تنسيق الشخصيات Orchestration بحيث لا يجعل شخصيات المسرحية من نمط واحد أو من عجيئة واحدة ، والا ركدت المسرحية ولفظت أنفاسها وهى لا تزال فى المهد .. وانظر فى مسرحية « بيت دمية » مثلا لترى أن هلمر يختلف عن زوجته نورا فى كل شيء ، كما يختلف عن كروجستاد فى كل شيء أيضا الا فى صلابته ، ومسز لنده تختلف عن نورا ، ودكتور رانك يختلف عن الجميع . وهذا هو الشأن فى جميع المسرحيات العظيمة .

ومما يجب أن يعنى به الكاتب أيضا أن يقيم بين شخصياته المتضادة وحدة بسميها المؤلف « وحدة الأضداد » ، ويعنى بها تلك الوحدة التى تجمع بين التقيضين - وأن تشابها فى أمور كثيرة - الى أن يقضى أحدهما على الآخر ، وذلك كما فى حالة تلك الحرب التى لا يقر لها قرار بين جبرائيم مرض من الأمراض وبين كريات الدم البيضاء . انه لا حياة لاحداهما الا بموت الأخرى . والمركة بينهما هى الوحدة التى تجمع بينهما حتى يقضى على احداهما . وهذا هو الشأن فى المسرحية الجيدة . بل هو الشأن فى المعارك الحربية نفسها .

- ٣ -

والصراع فى كل مسرحية هو روحها والحرارة التى تنبعث منها فتسرى فى

نفوس المتفرجين تيارا دافئا لا يزال يستولى على مشاعرهم ويسترعى انتباههم في كل فعل يجرى على خشبة المسرح ، وفي كل كلمة تقال أو حركة أو إيماة يأتى بهما الممثلون ، بل في كل ومضة من ومضات الضوء ، أو كل ركز صادر عن المؤثرات الصوتية وما إليها . وهذا الصراع يبدأ في رأى المؤلف منذ أن يرتفع الستار الأول ، ومنذ الكلمات الأولى التى ينطق بها أول المتكلمين فوق المنصة ولا ينتهى الا بنزول الستار الأخير .

والصراع يصدر عن الفعل - أى الموضوع الممثل - الذى أثبت المؤلف أنه يصدر عن الشخصية . والأفعال كلها نتائج لأسباب هى التى تحركها ، « وليس تحت الشمس فعل من الأفعال يكون أصلا ونتيجة في وقت واحد ، بل كل شئ ينتج عن شئ غيره ، والفعل لا يمكن أن ينشأ عن نفسه ، بل هو نتيجة لظروف وعوامل كثيرة أخرى هى التى دفعت إليه ، ومن هنا لم يكن الفعل أكثر أهمية من أى من هذه العوامل » ، ومن ثمة وجب أن يعنى الكاتب المسرحى باظهار العوامل التى تؤدى الى الفعل ليكون المتفرج على صلة دائما بأسباب الصراع :

والصراع فيما يذهب اليه المؤلف أربعة أنواع كبرى رئيسية :

١ - الصراع الساكن .

٢ - الصراع الواثب .

٣ - الصراع الصاعد الذى لا يكف عن الحركة المتدرجة .

٤ - الصراع الذى يدلك من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه . وهو ما يسميه الصراع المرهص (وأرهص أى صدرت عنه أشياء تكون علامات على ما سوف يكون من أمره في وقت قريب) .

والنوعان الأولان (الصراع الساكن والصراع الواثب) هما أردأ أنواع الصراع في المسرحية . والصراع الساكن قد يكون شيئا رائعا أحيانا ، لكنه شئ لا يحسنه ، ولم يحسنه ، الا عدد قليل جدا من فطاحل الكتاب ، وعلى

رأسهم تشيكوف .

والصراع الساكن هو ذلك الصراع الذى يشعر بركود الحركة فى المسرحية وخمودها ، وأنها لا تتقدم ولا تنمو ، وأن شخصياتها أشبه بموتى يتكلمون ولا يعملون ! وهذا اللون من الصراع خطر على الكاتب المسرحى الناشئ أى خطر ، لأنه يكاد يقف به عند نقطة واحدة لا يتحرك منها ولا يعدوها ، وبهذا يقضى على نفسه بنفسه ، وكثير من المخرجين يرتجفون اشفاقا من اخراج مسرحيات تشيكوف لهذا السبب ، بالرغم مما فيها من ذلك الجمال الساكن الذى يخشى المخرج ألا يستطيع اشعار المتفرج بوجوده . والصراع الوائب ردىء أيضا كالصراع الساكن ، لأنه يحدث فجأة وفى قفزات لا تكاد تدرك لها سببا ، ومن هنا تجده لا يصادفك الا فى الميلودراما ، حيث الافتعال والسطحية ، والمواطف الفائرة التى تثور لأتفه الأسباب وعلى غير أساس سليم من المنطق أو التفكير السديد .

أما أحسن أنواع الصراع فهو بلا شك الصراع الصاعد الذى لا ينفك يشتد ويقوى وينمو من أول المسرحية الى آخرها ، ويليه فى قوته الصراع المرهص ، الذى يشف عما سوف يقع من الأحوال دون أن يكشف من أمرها شيئا حتى لا يضعف عنصر التشوف والتشويق . فاذا تألف الصراع من هذين النوعين كان صراعا بديعا ، وكانت المسرحية التى تحتويه مسرحية كاملة وناجحة .

وإذا تساوى الخصوم فى المسرحية قوة وغفوانا كان الصراع شائقا لذيذا لأنه ناشب بين أكفاء متساوين فى تمسكهم بمصلحتهم المعرضة للخطر ، أما اذا كان أحد الخصمين قويا والآخر ضعيفا متراخيا فقد استمتعنا بالمسرحية أسبابه . تماما كما لو كنا نشهد ملاكمة بين رجلين أحدهما قوى معتز بقوته والآخر ضعيف هزبل لا حول له ولا قوة ، لا توجه اليه لكمة حتى ينهار ويتخاذل ويسقط على الأرض ، ولا يكاد يقف على رجله حتى يعاجله خصمه

بضربة أخرى تعيده إليها . ولا يسع الحكم هنا إلا أن ينهى الحفلة لعدم التكافؤ بين المتلاكمين . وإذا عرفنا أن الجمهور هو الحكم في شهود المسرحية أدركنا أنه معذور في انصرافه عن شهود مسرحية لا يقوم فيها الصراع بين خصوم متكافئين . ولتتنا نعطى الجمهور الحق في هذه الحالة بوقف التمثيل .

تماما كما يفعل الحكم في حلقة الملاكمة . « والصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين ، وفي باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمنى متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار » .

وكل صراع يتألف من هجوم وهجوم مضاد ، إلا أن ألوان الصراع وأنواعه تختلف ولا يكاد يشبه نوع منها نوعاً آخر ، وذلك لأن دوافع الصراع النابعة من صميم الشخصيات المسرحية دوافع مختلفة كما وكيفاً . ومن أهم مراحل الصراع في الرواية المسرحية تلك المرحلة التي يبدأ عندها ما يسميه المؤلف « نقطة الهجوم » وهى تلك النقطة « التي يكون فيها كل شيء حيوى هام معرضاً للخطر في مستهل الرواية . فنقطة الهجوم في أوديب مثلاً هى تلك النقطة التي يصدر فيها أوديب قراره بالبحث عن قتلة الملك لايوس ، ونقطة الهجوم في مسرحية ابسن « هذا جابلر » هى ازدراء هذا لزوجها ولكل ما يدافع عنه .

ونقطة الهجوم في ماكبث تبدأ بعد أن يستمع ماكبث الى الساحرات ، لأن نقطة التحول في حياته تبدأ بعد هذا مباشرة ، ولأنه قد أخذ قراراً أو بدأ يستعد لاتخاذ قرار سوف يؤثر ولا بد في حياته كلها ، بل في حياة المتصلين به جميعاً .

ومن أهم ظواهر الصراع المسرحى ظاهرة « الانتقال » ، أى التحول من حال الى حال ، ومن موقف الى موقف . وإذا كان التحول يعترى كل شيء

فى الوجود فمن باب أولى أن يكون ظاهرا ، وعلى أتمه ، فى المسرحية .
وكثير من الكتاب المسرحيين يكثرون من السفسطة والكلام الكثير وهم
واقفون عند نقطة بعينها لا يريمون عنها . وقد يمضى فصل أو فصلان من
الرواية وهم لا يزالون يشقشققون ويثرثرون . وهذا هو الفشل الذريع بعينه
فى الكتابة للمسرح ، اذ لابد لنجاح المسرحية من أن يتنقل المؤلف بالمتفرجين
ولا يركد بهم عند موقف واحد ، ولن يغنيه حوارهما كان رائع العبارة
خلاب الأسلوب قليلا فى تلافى هذا العيب ، وسيحكم الجمهور على مسرحيته
الحكم المنتظر الذى تستحقه .

وجهل الكاتب المسرحى بأصول الانتقال يفقد مسرحيته الحركة الرشيقة
التي تقضى على السأم فى نفوس الجمهور وتثير تشوفه وتضاعف استمتاعه .
والكاتب الذى يقع فى تلك الغلطة يلجأ دائما الى الصراع الواثب ، فتراه ينتقل
انتقالا مفاجئا من الموقف الملل الذى ثرثر فيه طويلا وأرسل فيه
الكلام تلو الكلام بلا فائدة والى غير هدف ليتخذ موقفا جديدا لا صلة بينه
وبين الموقف السابق . ثم اذا هو يعود الى ثرثرته من جديد حتى يضيق به
الجمهور . ان مثل هذا الكاتب لا يستحق أن يؤبه له .

ومن أركان المسرحية الوصول بالصراع الى أزمة لا تزال تستند حتى تبلغ
الذروة ، ثم الوصول بهذا كله الى نتيجة المحتومة التى هى القرار ، أو
ما يسمونه الحل .

ولكل موقف من مواقف المسرحية أزمته وذروته وقراره ، وهذه الأزمات
والذرى والقرارات الفرعية تتجمع كما تتجمع عوامل العاصفة ودوافعها
وتحدث الأزمة الرئيسية والذروة الرئيسية والقرار النهائى أو الحل النهائى
للمسرحية كلها .

وأنت اذا تأملت فى مأساة روميو وجوليت تبين لك مصداق ذلك . فذهاب
روميو الذى كان يحب روزالند الى بيت آل كاپيوليت ثم وقوع نظره على

جوليت هناك وافتتانه بها ، ونسيانه روزالند بعد ذلك : أزمة .
وانزعاج روميو حينما يكتشف أن أسرة له الجديدة هي وريثة آل
كايوليت ألد أعداء أسرته : ذروة .
واكتشاف تايبولت ابن عمه جوليت لروميو مندسا بين المدعويين ومحاولة
قتله : قرار .

وتلصص روميو على جوليت في ظلام الليل واكتشافه اياها تناجي النجوم
وتشكو هواها الذى تكنه له : أزمة .

ولقاء الحبيين وتقريرهما الزواج خفية على يد الراهب : ذروة .
 واجتماعهما فى الغد عند الراهب بالفعل لإبرام عقدة الزواج : قرار .
فهذه كلها أزمات وذرى وقرارات فرعية .
أما الأزمة الرئيسية فتقع مرتين أو أكثر . تقع حينما يقتل روميو تايبولت .
أو عندما يقتل باريس .

والذروة الرئيسية تقع مرتين أو أكثر كذلك . تقع حينما يصدر الأمر بنفى
روميو . أو عندما يدخل روميو القبو فيخيل اليه أن جوليت ميتة .
والقرار الرئيسى يقع مرتين كذلك . يقع حينما يقرر روميو شرب السم
بعد أن خيل اليه أن جوليت قد ماتت . ويأتى كذلك حينما تكتشف جوليت
بعد أن تستيقظ انتحار روميو ورقوده الى جانبها لأنه ظن أنها ميتة فتنتحر
ببقية السم .

أما الصلح الذى يتم بين الأسرتين المتخاصمتين فى آخر المأساة فنتيجة من
النتائج وليس حلا ولا قرارا .

وكلما تعددت الأزمات والذرى والقرارات الجيدة فى المسرحية (أو فى
القصة وما إليها) زادت قيمة المسرحية وأوفت على الغاية من الجودة .

— ٤ —

وينتهى « لاجوس اجرى » من هذه الأركان الأساسية للمسرحية أولاية صورة

قصصية أخرى ، والتي تناول فيها الفكرة الأساسية للقطعة الأدبية ثم الشخصية
ثم الصراع ، ليحدثنا عن مسائل عامة أطال المؤلفون فيها القول وأبدأوا فيها
وأعادوا .

١ - فمن هذه الأمور العامة ما يزعمه أولئك المؤلفون من وجوب اشتمال
كل مسرحية على مشهد اجبارى لا يمكن أن تخلو منه ، والا خلت من أهم
أركانها . و « لاجوس أجرى » لا يفهم هذا المشهد الاجبارى ولا يعترف به ،
ما دامت هناك أزمت وذروات وحلول أو قرارات . ثم هو يرى أن كل شئ
فى المسرحية اجبارى ولا غناء عنه ما دام كل شئ فيها نتيجة لأشياء قد تعرض
علينا فوق خشبة المسرح ، وقد لا تعرض علينا ، لأن الذى يعرض علينا
عادة هو جزء من قضية قديمة طويلة ، وما نراه فوق المنصة هو جانبها
الآخر ، وما عرفناه عن الفكرة الأساسية (أو المقدمة المنطقية) وعن الشخصية
والصراع يجعل كل شئ مما يعرض علينا شيئاً اجبارياً ولا غناء للمسرحية
عن أى شئ منه .

٢ - ومما اهتم المؤلف بتصحيحه تلك الفكرة الخاطئة التى تزعم أن من
واجبات الكاتب المسرحى أن يقوم بعرض موضوع الرواية والكشف عن
شخصياتها فى مستهل الرواية ، وهو يعترض على ذلك لأن الرواية كلها فى
نظره ما كتبت من أولها الى آخرها الا لهذا الغرض ، وهو ينظر الى المحاولات
والحيل المصطنعة التى يلجأ اليها الكتاب الأدعياء للكشف عن موضوع
الرواية وعرض شخصياتها بتلك الطريقة نظرة انكار ، ويعدها من الوسائل
الرخيصة التى تحط من قيمة المسرحية وتزرى بها .

٣ - أما الحوار فى رأى « لاجوس أجرى » فهو الأداة الرئيسية التى يبرهن
بها الكاتب على مقدمته المنطقية ، ويكشف بها عن شخصياته ، ويمضى بها فى
الصراع . ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حواراً جيداً ، بما
أنه أوضح أجزائها وأقربها الى أفئدة الجمهور وأسماعهم .

والحوار الجيد شيء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التي تستعمله ، وما لم يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية .

وعند المؤلف أن الصراع الصاعد وحده هو الذي يهيء للرواية حوارا جيدا وصحيحا . وقد لفتنا الى ما يحدثه السكون في الفعل وعدم نمو الموضوع من ثرثرة وشقشقة لا تغنى فيهما الكلمات البراقة ولا الخطب ولا المواعظ ، ولا الكلمات الطنانة الرنانة . فهذا كله عبث ما لم يكن هناك صراع صاعد مستمر يحسه الجمهور ويشعر به ويعيش فيه .

وما دام الحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع ، ثم هو يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل ، أى يقوم بأداء الموضوع وشرحه ، فواجب الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلمات ولا يأتي منها الا بالضرورى لهذه الأغراض التي تعكسها الثرثرة وكثرة (الرغى !) وعليه أن يضحي بزخرف الكلام وحذلقته في سبيل الشخصية اذا اقتضت الحال ، وذلك خير من التضحية بالشخصية في سبيل الزخرف الكلامي والبرقشة البيانية .

ويرد المؤلف على المتعنتين الذين يوجبون على الكاتب المسرحي أن يكتب باللغة الفصحى فيقول :

« ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التي تعيش فيها ، فاذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فليتكلم بالاصطلاحات الميكانيكية ، ولكن في غير اغراق ولا مبالغة حتى لا يضحك عليك جمهورك » .

« وكتاب الملاهى الوضيعة يلجأون الى اصطلاحات الطبقات الوضيعة (يزغزون) بها جمهورهم ، ولكن استعمال هذه المصطلحات في المسرحية الجدية عمل غير لائق » .

« وحذار من الحذقة . وياك أن تجعل روايتك منبرا للثرثرة والشقشقة . ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك ، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة

لا أثر للتحذلق فيها . ولا تسمح لبطلك الأول بتاتا بالخروج على شخصيته بأن تجعله يلقي خطبة مثلاً ، والا اقشعر الجمهور ولم يملك الا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك . ولتكن اللغة المحبوبة جزءاً حقيقياً من مسرحيتك . وتذكر أن النكات من أجل النكات فقط تتلف استمرار الموضوع وتمزق أوصاله ، والملاءمة التامة بين المتكلم والمخاطب هي التي يمكن أن تبرر هذه النكات »
« ان الجمل يجب أن تتماسك ويشد بعضها بعضاً بحيث تنقل للمتفرجين ايحاء كل مشهد ومعناه بالصوت والشعور في وقت واحد . وعليك أن تفكر في الأسلوب وفي اللهجة اللذين ستتكلّم بهما شخصياتك ، وفي أصواتهم كذلك ، وفي طرق الالتقاء ، وأمعن التفكير في شخصياتهم وفي أحوالهم وأثر هذا كله في طريقة كلامهم . وأنت اذا نسقت شخصياتك فانها ستشوق طرق حديثها وتتولاه هي بنفسها » .

ألا ما أعظم النصائح التي يقدمها لك « لاجوس اجري » بصدد الحوار !
٤ - ويعود المؤلف الى موضوع هذه القواعد العامة والمبادئ الأساسية التي يضعها للتأليف المسرحي ليرد على من يستنكر هذه القواعد ويعدها من السخف الذي لم يعرفه الأولون اليونانيون ولا كبار المسرحيين في عهد النهضة ولا أساطين العصور الحديثة ، فيقول :

« انك لن تجد كاتبين يكتبان بطريقة هي نفس الطريقة . وأنت تخطيء اذا حسبت أن رسم طريق منطقي للكتابة الأدبية هو محاولة سخيفة لاجبار الكتاب على أن يصبوا رواياتهم في قالب بعينه لا يتغير أبداً . والعكس هو الصحيح . ان الذي نطلبه منك هو ألا تمزج الاصاله بالزيف ، وألا تخلط الفن الصحيح بالحيل الآلية الرخيصة . ألا تلتمس الحيل والمؤثرات التافهة والمفاجآت والجو والمزاج الفكري والنفسي دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود في الشخصية نفسها . ويمكنك أن تقوم بما شئت من التجارب الكتابية ، ولكن في حدود قوانين الطبيعة ، فكل شيء يمكن خلقه

فى حدود هذه القوانين اذا أردت ألا يكون شاذا وألا يكون زائفا مصطنعا «
« وأنت اذا دقت النظر فى أعمال كبار المصورين وجدت أن لكل منهم
طريقته وفنه ، لكنك تلاحظ أيضا أنهم يتفوقون فى خطوط عامة ، وأصول
بعضها ، وقواعد أساسية لا يستطيعون الخروج عنها ، والا لما استطاعوا أبدا
الوصول الى مقام الخاود فى فنهم ، ولأهمل الفن نفسه شأنهم ، وحذف
أسماءهم من لوحه المحفوظ ! »

لهذا كان للكتابة المسرحية أصولها التى لا يمكن أن يحيد عنها أى كاتب،
كما لا يستطيع أى كاتب عندنا أن ينصب الفاعل أو يرفع المفعول ، أو ينصب
اسم كان أو يرفع خبرها والا عاض جميع ما يكتب لاستهجان قرائه، كما تعرض النغمة
الناشزة أجمل القطع الموسيقية لاستهجان الأذن الموسيقية التى لا يغيب عنها
همس النسيم !

٥ - ويحدثنا المؤلف عن مسرحية المناسبات فلا يستهجنها الا اذا كانت
طريقة كتابتها تجعلها مرتبطة بمكانها وبزمانها ارتباطا تصبح معه لا شئ اذا
تقدم عليها العهد أو عرضت فى غير البيئة التى انتزع موضوعها منها . وهو
يضرب مثلا لمسرحية المناسبات بعض تلك المسرحيات الرائعة التى كتبت عن
السيد المسيح بين أهله ، وهى المسرحيات التى لا تزال تسترعى انتباه المتفرجين
الى اليوم أيا كان دينهم أو أيا كانت جنسياتهم ، وبالرغم من أن الجمهور ملم
بلباب موضوعها . وعلى هذا تكون العبرة فى كتابة أمثال هذه المسرحيات
بالطريقة التى كتبت بها والتى لا بد أن يحافظ فيها الكاتب على الأصول
الأساسية التى عرضها علينا فى كتابه هذا .

٦ - ومن المشكلات العويصة التى يعانى منها الكاتب المسرحى الناشئ
مشكلة الدخول والخروج . وبالأحرى دخول الشخصيات المسرحية الى
النص وخروجها منها ، وهو يؤكد أن الكاتب اذا عرف كيف يرسم شخصياته
وأجاد تنسيقها وحافظ فيها على وحدة الأضداد لما كلفته مشكلة دخول هذه

الشخصيات وخروجها أى جهد ، بل ما كانت مشكلة على الإطلاق . وهو يستهجن تلك الطرق المفتعلة التى يلجأ إليها الكتاب السطحيون فى ادخال شخصياتهم الى المنصة واخراجهم لها منها ، كتكليف أحد الموجودين فوق المنصة باحضار كوب من الماء أو البحث عن شىء فى الداخل ليخلو الجو للموجودين للتحدث فى أمر لا يصح أن يطلع عليه هذا الذى خرج . ان أمثال هذه الافتعالات ليست من الفن المسرحى فى شىء ، وهى لا تقل سوءا عن قراءة خطاب لشرح حادث أو لوصف أخلاق إحدى الشخصيات .

٧ - ويعزو المؤلف نجاح بعض الروايات الرديئة الى أمور خارجة عن نطاق التأليف المسرحى الحسن ، من ذلك مثلا مغازلة مشاعر انجماهير أو اثارة غرائزهم أو الضرب على أوتار عواطفهم ومسايرة أحاسيسهم السفلى أو تعمد اراحة أعصابهم بأمور خيالية تنقلهم من هذا العالم وتريح أعصابهم التى أنهكتها الحروب أو مشاغل العيش أو الحياة فى أوقات الأزمات .

والروايات التى من هذا النوع قصيرة الأجل حتما ، وهى لا تتسم باللمامح العليا التى تتسم بها المسرحيات العظيمة الخالدة التى تعالج مشاكل البشرية ولا تبلى جدتها مهما تقادم عليها العهد .

٨ - ويعود المؤلف فيتناول الفرق بين المسرحية الجدية المؤثرة ذات البناء السليم وبين الميلودراما فيلم بما ذكرناه آنفا ، اذ يحصر ذلك فى أن الانتقال فى الميلو دراما يكون انتقالا خاطئا دائما ، وأن الصراع يكون مبالغيا فيه بصورة مضحكة ، وتحرك الشخصيات يأتى بصورة خاطفة ومن قمة عاطفية الى قمة عاطفية أخرى ، وهو يرد ذلك الى أن الشخصيات لا تبدو الا فى أحد أبعادها - أى مقوماتها الثلاثة . هذا فضلا عما تزخر به الميلودراما من الافتعالات . ومن ذلك أن يقف القاتل الذى يلاحقه البوليس ليطعم قطعة جائعة أو ليأخذ بيد أعمى ضل الطريق ؟ .. مما يناقش به الكاتب الأسمى جماهير المتفرجين !

٩ - ويحدثنا عن العبقرية والعباقرة فيقول ان العباقرة لا يولدون ليجدوا
المجد فى انتظارهم دائما ، بل لابد من الظروف والعوامل التى تتيح لهم أن
تظهر مواهبهم وفى الميدان الذى لا تحسن عبقريتهم أن تعمل فى سواه . ومالم
يتحقق هذان الشرطان فلن يلبث هؤلاء العباقرة أن يكونوا كأبلد الناس
وأغبى الناس . ولابد للعبقرى فى مهنته من أن يتلقى الأصول التى تجعله
يبرز فيها . وهذا هو الشأن أيضا فى الكتابة للمسرح . فما لم تتح الظروف
لشيكسبير أن يذهب الى لندن ويختلط بأهل الفن ويكلف ببعض الأعمال
الأدبية أول الأمر ثم يتصل بمارلو ويزيد من معارفه الأدبية والفنية لما كسب
العالم شاعره المسرحى العظيم .

١٠ - فاذا انتقل من كلامه عن العبقرية ليتحدث عن الفن فى صورته
الميكروسكوبية رأيناه يربط بين العبقرية وبين الفن ربطا شديدا محكما ،
وجعل ما تحتاج اليه العبقرية من المقومات هو نفس ما يحتاج اليه الفن لى
نمو ويتزعرع ويظهر فى صورته الصحيحة السليمة . فلا بد للمهندس الذى
يريد أن يكون عبقرىا وفنانا من الاحاطة بعلوم الرياضة وقانون الجاذبية وقوة
احتمال المواد التى يعمل بها . واحاطته بذلك كله ، وبما هو أكثر من هذا
كله لا يتنافى ودقة الحس والذوق وجلال التنفيذ . وقس على ذلك سائر
العلوم والفنون والآداب ، وطبق هذا أيضا على التأليف المسرحى .

١١ - ثم يترك المؤلف أحاديثه الشائقة هذه كلها ليلخص لك موضوع هذا
الكتاب تلخيصا شائقا مختصرا .. انه يوصيك - اذا أردت أن تكتب مسرحية
جيدة ، بما ينبغى لك أن تفعل . وهو يأخذ بيدك فى هذا خطوة خطوة ،
ويزودك بالنصائح الثمينة التى فصلها لك فى الكتاب كله ، مما لا يمكن أن
نحدثك عنه هنا ، لأن من واجبك أن ترجع اليه لتعيه كله ، ولتثقفه بأجمعه ،
بعد أن تكون قد مضيت فى قراءة هذا الكتاب وتفهمته وطبقت الأمثلة التى

فيه على ما عسى أن تكون قد قرأته من مسرحيات ، غير تلك المسرحيات الكثيرة التى ذكرها لك المؤلف ، وطبق أفكاره عليها .

والذى أنصح لك به هنا هو ألا تكتفى بهذه الخلاصات المضغوطة التى اضطرت الى تقديمها اليك بهذه الصورة فى هوامش الكتاب لتلك المسرحيات ، بل حاول أن تقرأها فى أصولها . وان جشمك هذا مشقة لا يصبر عليها الا القادرون ، والجادون الذين يريدون حقا أن يكونوا كتابا مسرحيين مخلصين جديرين بأن يأخذوا مكانهم بين العباقرة الذين لم يولدوا ليجدوا المجد فى انتظارهم . أما اذا كنت تحسب أن مجرد قراءة هذا الكتاب مرة ، أو أن قراءة عابرة يمكن أن تجعلك كاتباً مسرحياً لا يبارى . فخير لك ألا تقرأه . وخير لك ألا تحاول الكتابة المسرحية ، والا كنت كمن يريد أن يبنى جسراً على النيل بعد فراغه من تعلم حروف الهجاء مباشرة !

١٢ - وقد بلغ من حرص المؤلف على تزويدك بكل ما يمكن أن يجعلك به كاتباً مسرحياً عظيماً أنه يحاول أن يعلمك الطريقة التى تحصل بها على الأفكار لمسرحيات لا يكاد يحصيها العد ، ولا تكاد تقف عند حصر .

لقد وضع المؤلف بين يديك فى أحد فصول كتابه (ص ٥٩) قائمة حافلة من الكلمات الموحية التى يمكن أن تولد منها شخصية جبارة تبنى حولها مسرحية جيدة اذا عملت بما أوصاك به فى فصول كتابه المختلفة ، وبشرط أن يكون احساسك بما تكتب احساساً عميقاً ، وبشرط أن يكون ما تريد اثباته عقيدة من عقائدك ، وبشرط ألا يخامرك الخوف أو الانزعاج من الصراع على الإطلاق فيما تكتب .

والفكرة الجيدة لا تكون فى أى صورها الأدبية الا فكرة جيدة ، لكنها لا تزيد على أن تكون بذرة لا أكثر ولا أقل . والأمر موكول إليك بعد هذا لتخلق منها شيئاً ، وشيئاً عظيماً .

« واصطيد الفكرة التى تصوغها فى أى نمط من أنماط الكتابة شئ يسير ،

بل من أيسر الأمور ، وما عليك الا أن تنظر حولك ، وأن تكون قوى الملاحظة ،
كن قوى الملاحظة ، وستجد أن الدنيا من حولك هي محل حلوى لا تنفد
أطايه ، وأنه مسموح لك بتخير ما يلذك من محتوياته ، وما تستطيعه نفسك ،
ويرتاح اليه مذاقك » .

١٣ - ويختتم المؤلف آخر نصائحه اليك بأن تتجنب التأليف المسرحي اذا
لم تكن شخصا ذا خيال خصب وادراك واسع وذوق سليم وتميز سريع
وأن تكون الى هذا كله قوى الملاحظة ، وألا تقف عند المعلومات السطحية
حتى لا يكون ما تكتبه سطوحيا .

« انا ليتولانا العجب في كثير من الأحيان من اجترأ بعض الناس على أن
يصبحوا كتابا أو مؤلفين مسرحيين . هكذا . وفي سهولة وفي يسر . كأنما
الكتابة المسرحية لعب في لعب ، أو هزل في هزل . مع أن الشخص اذا أراد
أن يتعلم صناعة الأحذية ، أو حتى صناعة ترقيع الأحذية . ثم يستغرق في
تعلم ذلك أقل من ثلاث سنوات . وهذا هو الشأن في تعلم أى صناعة أخرى ،
فلماذا تكون صناعة الكتابة المسرحية - وهي أصعب حرفة في الحياة - أقل
شأنا من هذه الصناعات كلها ؟ ولماذا تكون هي الصناعة الوحيدة التي لا تكون
لها قواعد أو أصول مرعية يجب أن يتعلمها الكاتب في أناة وفي يسر ؟ »



يا صديقي القارىء ..

أتركك الآن الى هذا الكتاب الذى كنا فى أشد حاجة الى ترجمته . أتركك
وأنا مؤمن أنك سوف تنتفع به ، طالبا كنت أو ممثلا أو مخرجا أو ناقدا أو
متفرجا . وأتركك وأنا مؤمن بأنك سوف تفرغ من قراءته لترى أنك أصبحت
شيئا آخر . لأنك وجدت ما كنت تحلم به مجموعا فى كتاب هو خير الكتب فى
موضوعه منذ آرسطو الى اليوم .

ثم أرجو أن تعينك المصطلحات التى جمعتها لك فى آخر الكتاب على

الرجوع الى ما شئت من الكتب الأجنبية لتزود منها بما تشاء ، واذا كانت
لك ملاحظة فأرجو أن تتفضل بارسالها الى ، لتتداركها في الطبعة التالية ،
والكمال لله وحده ، وهو المسئول أن يهبنا حسن توفيقه حتى أفي لك بما
لا أزال أحلم به من نقل تلك المكتبة المسرحية المتكاملة الى اللغة العربية ،
لمنفعة هذا الفن الرفيع .

درينى خشبة

ملا حظ _____

اعترض القراء على العنوان السابق الذى كان يحمله هذا الكتاب وهو : « كيف تكتب رواية تمثيلية » وكانت حجتهم فى ذلك أنها تسمية لا تعبر عن حقيقة ذلك الكتاب الذى لا يتناول فن كتابة المسرحية فحسب ، بل المشتمل أيضا على جميع صور الكتابة الابداعية . من مسرحية وأقصوصة وقصة طويلة .. الخ .. وكان تقدمهم فى محله . فالمبادئ الجدلية – أو الديالكتيكية – التى نستعملها هنا هى الأسس التى يستخدمها الكتاب فى جميع وسائل الكتابة الابداعية – تلك الوسائل التى تشبه فى بنية هذه الكتابة رئة الجسم الانسانى أو قلبه . ومن ثمة فقد توخينا فى الاسم الحالى أن يشتمل على هذا المعنى الأرحب أفقا . ولا سيما بعد أن راجعنا النص نفسه وتوسعنا فيه .

والشخصيات الروائية في كل نمط من الأنماط الكتابية يجب أولاً وقبل كل شيء أن تكون كائنات بشرية ، كما يجب أن يكون الهدف الأساسي الذي يهدف إليه كل من يروي قصة هو أن يعرض العمليات الداخلية التي يقوم بها المذهن الانساني في صراعه المحتوم سواء أكان ذلك في الأقصوصة أم القصة الطويلة أم القصة الاذاعية أم القصة السينمائية أم في المسرحية . وهذا هو ما نحاول عرضه في هذا الكتاب .

فاذا استطعنا أن تقدم لك عوناً - ولو بسيطاً - في هذه السبيل فحسبنا هذا دليلاً على أن مجهودنا لم يذهب عبثاً .

تمهيد

لماذا يحرص كل منا على أن يكون شيئاً هاماً ؟

حدث مرة حادث في أحد الهياكل اليونانية في التاريخ القديم روع الناس وأسلمهم للحيرة ، فقد تحطم تمثال زيوس كبير الآلهة ولحقت به المهانة والدنس ، ولم يعرف أحد كيف حدث هذا .

وقد هلع الأهالي هلعاً شديداً لخوفهم مما سوف ينالهم من انتقام الآلهة . وذهب المنادون يطوفون بشوارع المدينة وهم ينادون بوجوب ظهور المجرم ، بدون أدنى تأخير ، أمام مجلس الكهنة لكي ينال ما يستحقه من العقاب .

ولم تكن بالمجرم رغبة بطبيعة الحال في أن يسلم نفسه ، بل الذي حدث بعد أسبوع من ذلك هو أن تحطم تمثال آخر لأحد الأرباب . واثارت شبهات الناس ، وظنوا أن أحد المجانين أفلت من دار المجازيب . وانتشر الشرط في كل مكان فلم يلبثوا أن قبضوا على الجاني الذي وجه إليه هذا السؤال :

« أتدرى المصير الذي ينتظرك ؟ »

فقال الرجل والبهجة تفيض من وجهه :

« أجل .. الموت ! »

« وهلا تفزع من أن تموت ؟ »

« بلى .. وأى فزع ! »

« اذن .. فلماذا ترتكب جريمة تعرف أن عقوبتها الموت ؟ »

وهنا . غص الرجل وابتلع ريقه ثم قال :

« اننى رجل تافه . نكرة . عشت حياتى كلها ولا شأن لى بين الرجال .
اننى لم أقم يوما بعمل من الأعمال التى تكسبنى نباهة الذكر بين الناس .
وأنا أعرف أننى لن أستطيع أن أعمل هذا العمل يوما ما . وقد أردت أن
أقوم بعمل — والسلام — يلفت أنظار الناس الى ، ويجعلهم يلهجون بذكرى ! .
ثم سكت لحظة وقال : « انه لا يموت من الناس الا أولئك الذين ينساهم
الناس . وفى اعتقادى أن الموت ليس الا ثمننا بخسا يشتري به الخلود » .



الخلود ! .

أجل ! . انا جميعا نستهي الشهرة ، وتوق الى نباهة الذكر . تمنى أن
نكون شيئا هاما ، شيئا خالدا لا يطويه الموت ولا يدرج عليه النسيان
مدارجه ، كلنا نريد أن نعمل الأعمال التى تلهج السنة الناس بذكرنا ،
والتعجب من فعالنا .

فاذا لم نستطع أن نفعل الفعل النافع المفيد الحسن . فلا بد أن نفعل
شيئا — والسلام ! — لنفعل الفعل الضار المهلك . والله الشاعر الذى يقول :
« اذا أنت لم تنفع فضر ! »

ويمكنك أن تذكر معى تلك العمة هيلانه . التى يرمز الناس بها فى أمريكا
الى كل امرأة همازة . كل امرأة لا عمل لها الا النسيمة والسعاية بين الناس ،
ونشر الشائعات عنهم . وكل من عائلتنا فيها هيلانتها ولاشك . هيلانتها
التي تجرح المشاعر وتثير الخواطر وتبذر الشكوك والريب ، وما ينتج عن
الشكوك والريب من قيل وقال . فلماذا تصنع العمة هيلانه كل هذا ؟ ان
الذى يدفعها الى ذلك هو بالطبع حرصها على أن تكون امرأة لها أهميتها ،
فاذا استطاعت الوصول الى غرضها ذاك بالنسيمة واشاعة الشائعات الكاذبة
عن الناس فان تتردد لحظة واحدة عن النم واشاعة الشائعات .

ان الدافع الذى يرغب الينا البروز فى المجتمع هو ضرورة من الضرورات

الأساسية في حياتنا ، ونحن جميعا ، وفي كل العصور ، ننتهي الشهرة . وتتوق الى نباهة الذكر . وشعورنا بذواتنا ، بل انطوائنا وميلنا الى العزلة ، ينبع من رغبتنا في أن نكون شيئا هاما — واذا حدث أن أثار اخفاقنا شيئا من الرأفة أو الأسى في قلوب الناس ، فقد يصبح الأسى واثارة حنانهم لنا وعطفهم علينا هدفا في ذاته .

وانظر الى هذا الرجل أخى زوجتك أو زوج أختك . ذلك الذى لا ينفك يلاحق النساء ويمد عينيه الى السيدات . لماذا يفعل هذا ؟ انه عائل أسرة لا بأس به ، ووالد طيب ما فى ذلك شك ، ثم هو ، وهذا أغرب ما فى الأمر جميعه ، زوج صالح يعرف حقوق الزوجية ، الا أنه بالرغم من ذلك كله يشعر كأنه يفتقد شيئا .. شيئا لا يجده فى حياته . انه يشعر كأنه قليل الأهمية بالقدر الواجب فى نظر نفسه ، وفى نظر عائلته ، وفى نظر الدنيا جميعا ، وقد أصبحت أعماله وشئونه الخاصة النقطة البؤرية فى وجوده . وكل فتح جديد أو مقاحمة جديدة تجعله يشعر بازدياد أهميته . انه يشعر بأنه قد أنجز عملا ما . وقد يدهش صاحبك هذا اذا عرف أن انجذابه هذا الى النساء وشغفه بهن ان هو الا تعويض لما أعجزه القيام به من عمل شئ أكثر أهمية من ملاحقة النساء .

والأمومة عمل من أعمال الخلق والابداع هى الأخرى . انها المرحلة الأولى من مراحل الخلود . ولعل هذا هو أحد الأسباب التى من أجلها كان النساء أقل من الرجال ميلا الى مداعبة الجنس الآخر .

ان أعظم ألوان الجور التى تلحق بالأم تلحق بها عندما يخفى عنها أبناءؤها الذين كبروا وشبوا عن الطوق أسرار نفوسهم وما تنطوى عليه أضالعمهم من خبايا ، وان كانوا لا يخفون ذلك عنها الا بدافع محبتهم لها وتقديرهم اياها . انهم بذلك يجعلونها تحس بعدم أهميتها . بقلة قيمتها !.

لقد ولد كل منا ، وبلا استثناء ، وله قدرته الخلاقة ، وطاقته البناءة . ومما

لا بد منه أن تتاح الفرصة للناس لكى يترجموا عن أنفسهم . ولو أن بلزاك ودى موباسان وأوهنرى (١) لم يتعلموا كيف يكتبون لكانوا أحرىء بأن يضبجوا كذايين راسخى القدم فى تلفيق الأكاذيب ، بدلا من أن يكونوا كتابا عظماء .

ان كلاً منا نحن معاشر الآدميين فى حاجة الى منفذ تنفس فيه موهبته الفطرية الخلاقة . فاذا شعرت بميلك الى الكتابة فاكتب . لقد تخشى أن ما ينقصك من نعمة التعليم العالى ربما حال بينك وبين ما تصبو اليه من كتابة شىء أصيل وذى قيمة .. كلاً .. لا تجعل لهذا الهاجس أى قيمة . فثمة كتاب عظماء كثيرون ، منهم شيكسبير وابسن وجورج برنارد شو لم يدخلوا أبواب جامعة قط .

وأنت ، ولو لم يقسم لك أن تكون عبقرىاً قط ، يمكنك أن تستمتع بالحياة مع ذاك استمتاعاً عظيماً .

واذا كانت الكتابة من الأشياء التى لا تروقك أو تغريك ففى إمكانك أن تتعلم الغناء أو الرقص أو العزف على احدى الآلات الموسيقية لدرجة تستطيع بها تسلية ضيوفك والترفيه عنهم . وهذا مما يدخل فى عالم 'الفنون' أيضاً . أجل . اننا نريد أن نسترعى أنظار الغير . نريد أن يذكرنا غيرنا . نريد أن نكون شيئاً هاماً وله قيمته . وفى إمكاننا أن نحصل على درجة من الأهمية بالترجمة عن ذواتنا بالوسيلة التى تناسب مواهبنا الخاصة أكثر مما تناسبها وسيلة غيرها . وأنت لا تدري الى أين تنتهى بك الهوية أو المشغلة التى تشغلك .

بل أنت اذا فرضنا أنك أخفقت فى ميدان التجارة مثلاً يمكنك أن تصير بما تم لك من تجارب حجة فى الموضوع الذى تمرست به زمناً طويلاً .

O. Henry (١)

يمكنك أن تصبح أوفر غنى في ميدان التجربة - وإذا لم يجدك هذا الا
تجنبك التعرض للسوء لكان هذا نفسه عملا عظيما قمت به وأنجزته .
وهكذا يمكنك آخر الأمر أن تشفى ما تشعر به من جوع ملح الى الأهمية،
ونباهة الذكر دون أن تلحق الأذى بأى واحد من الناس .

مقدمة الطبعة الأولى

بقلم

جلبرت ملر

نرى لزاما علينا وانصافا للمستتر اجرى ، ثم تقديرا لهذه القواعد التى استوعبها فى كتابه هذا ، أن نبادر فنقرر أن كتابه ليس مجرد كتيب مختصر عن فن كتابة المسرحيات .

ومن العسير أن نحدد موضوع الكتاب فى جملة أو جملتين ، واذا حاولنا ذلك كان شأننا شأن من يحاول تحديد موضوع كتاب مثل كتاب قبلن الذى عرض فيه نظريته عن الطبقة غير العاملة (١) ، ونحصره فى علم الاجتماع ، أو تحديد موضوع كتاب پارنجلتون الذى تحدث فيه عن التيارات الرئيسية فى الفكر الأمريكى (٢) ، وقصر موضوعه على الآداب الأمريكية ، فهذه الكتب ، فضلا عما تلقيه من الضوء الغامر على الأركان المعتمدة من ميادين الفكر الخاصة بها ، تنير لنا الكثير من ميادين الفكر الأخرى القريبة من تلك الميادين ، كما تفتح لنا النوافذ على عدد كبير آخر من مجالات الحياة ، ومن هنا كانت قيمتها الكبرى التى لا يمكن أن يقدرها الناس حق قدرها الا بعد مضى بعض الوقت ، وانى لعلى يقين من أن الزمن كفيلا بأن يثبت للناس قيمة هذا الكتاب .

ولما كنت أنا نفسى أحترف الاخراج المسرحى ، كان مما يهمنى أشد الاهتمام كل ما يمكن أن أتنفع به مما يوجهه المستتر اجرى من القول الى

(1) Veblen : Theory of the Leisure Class.

(2) Parrington : Main Currents in American Thought.

أنا بالذات بوصفى من أهل هذه الحرفة ، وإذا عرفت أن فنون المسرح من الفنون التى كثرت فيها القوانين وحفلت بالقواعد كما يحفل الشواء بالتوابل وألوان البهارات ، كان خليقا بك أن تعرف كذلك أن أصلب هذه القوانين عودا وأشدّها استعصاء على الاثناء ذلك القانون الذى يقول ان أحدا من الناس لا يمكن أن يقطع برأى فى قيمة المسرحية ، أى مسرحية ، حتى يتم اخراجها . وهذا اجراء ليس يخفى عليك ما فيه من الكلفة وما يجشم صاحبه من نفقة — وهو فوق هذا يترك المخرج وقد استولى عليه شئ أشبه بالقلق ويدنو من قلة الرضا عن نفسه ، حينما تكون نتيجة المسرحية التى فرغ من اخراجها نتيجة لا تسر عدوا ولا حبيبا ، كما يحدث فى كثير من الأحيان . لهذا لم يكن من الهنات الهيئات أن أستطيع أن أقول لك رأى فى كتاب مامن الكتب كالذى أشعر أننى مستطيع قوله لك فى هذا الكتاب الذى هو أول ما وقع فى يدى من الكتب التى يمكن أن تحذرك من المسرحية الرديئة قبل أن تبرم عقودها بزم طويل ، تلك العقود التى تكلفك غاليا ، والتى تبرمها مع ممثلين يقتضونك أجورا فادحة . غير من تنتدبهم لمساعدتك فى اخراج الرواية ممن تعهد اليهم بالأعمال الانشائية المختلفة ، ومن تتلقفهم من أعضاء الاتحادات المسرحية السبعة ، مما يكلفك أموالا طائلة ومبالغ ضخمة ، كانت خليفة أن تبني لك قصرا من أفخم القصور فى جزيرة لونغ آيلند (١)

اننى لم أتشرف بمقابلة المستر اجرى قط ، الا أننى لا يساورنى الشك مطلقا فى أنه الرجل الثقة ، والخير الحجة ، فى دنيا المسرح ، كما هو فى ميادين العلم ، فهو يكتب بروح العالم المثبت المستيقن ، وبأسلوب سهل سيال ، مما يشعر القارئ أنه ثمرة قريحة خصبة محيطة ، يلهم صاحبها بأكثر من حرفة واحدة .

(١) هى الجزيرة المواجهة لمدينة نيويورك الامريكية (د)

ان مستر اجرى يكتب بأسلوب متين مكين مشرق ، وعن علم فياض لا يصدر الا عن وعى ثابت واحاطة شاملة بكل أطراف الموضوعات التي يعرض لها ، بل بكل ما فى الحياة نفسها من زوايا وخبايا ، مما يجعلك تشعر وأنت تقرأه أنه رجل تقلب فى كل فج ، وتمرس من الأيام بتجاربها ، ووعى من أفانين المعرفة ما لم يحط به كثيرون . ومن ثمة فهو يكتب كما يكتب الحكماء المتعمقون .

ولعل أحسن ما أستطيع قوله فى هذا الكتاب ، هو أننا نحن أوساط القراء ، وأنا منهم طبعا ، لم يعد لنا عذر منذ اليوم نعتذر به من عدم فهم ما نقرأ . وما علينا الا أن نقرأ هذا الكتاب . كتاب مستر اجرى ، حتى نستيقن الأسباب التى من أجلها يسرع الملal الى نفوسنا من تلك القصة الطويلة ، أو هذه القصة السينمائية أو تلك المسرحية ، أو الأقصوصة القصيرة ، أو .. وهذا أهم .. لماذا كانت تلك القصة ، أو المسرحية ، أو الأقصوصة ، شيئا مثيرا وشائقا .

أعتقد أن هذا الكتاب سوف يكون له أثر عميق فى المسرح الأمريكى ، وفى جمهور هذا المسرح أيضا .

جلبرت ملر

مقدمة المؤلف

لم يكتب هذا الكتاب للمنشئين ومؤلفى المسرحيات فقط ، بل لقد كتب لعامة القراء كذلك . وعامة القراء اذا فهموا ما هى الأداة الكتابية ، وما ينطوى عليه أى عمل أدبى من جهد مرهق ، وما يتجشمه الأديب من متاعب مضنية ، لأصبح تقديرهم للآثار الأدبية وتذوقهم لها ، تقديرا تلقائيا أقرب الى الطبع ولا أثر للكلفة فيه .

وسيجد القارئ فى آخر هذا الكتاب شذرات من المسرحيات حللناها وفقا لمنطقنا من القول . ونحن نرجو أن يزداد فهم القارئ على ضوء هذه الشذرات للقصص الطويلة والأقاصيص بعامة ، وللمسرحيات والقصص السينمائية بوجه خاص .

ولسوف تتناول عددا من المسرحيات فى هذا الكتاب دون أن نبدى استحساننا أو استهجاننا لأى مسرحية منها برمتها . ونحن حينما نقتبس قطعة من أية مسرحية لتوضيح نقطة من النقط فليس معنى هذا أننا نوافق بالضرورة على المسرحية بأجمعها .

وسنعالج على هذا الأساس المسرحيات الحديثة والمسرحيات القديمة على حد سواء . وسنوجه عناية خاصة الى المسرحيات القديمة ، لأن المسرحيات الحديثة سرعان ما ينساها الجمهور ، ومعظم ذوى النجاة والفهم من القراء يعرفون الروايات القديمة ، كما أنها دائما تحت أيديهم ومن السهل النظر فيها ودراستها .

ولقد أقمنا نظريتنا فى هذا المجال على « الشخصية » الأزلية التغير التى لا تنفك تتفاعل وتتفاعل بشدة وفى عنف فى معظم الأحوال ، مع المنبهات والحوافز الخارجية والداخلية التى تتغير على الدوام .

وانى لأتساءل عن « المكياج » الأساسى للكائن البشرى - أى كائن

بشرى - ماذا هو ؟ لعل هذا « المكياج » هو أنت أيها القارئ الذى تتلو هذه السطور نفسها الآن . ولسنا نرى بدا من الاجابة على هذا السؤال قبل أن نشرع فى بحث « نقطة الهجوم » و « التناقض » وما الى هذا وذاك من بحوث . يجب أن تزداد معارفنا عن « بيولوجية » الموضوع الذى سوف نعرض له فيما بعد ، وبالأحرى عن أسباب حياة هذا الموضوع ، فى الحركة . ومنبدأ بتشريح « للمقدمة المنطقية » (١) أى الفكرة الأساسية للرواية ، و « للشخصية » (٢) و « للصراع » (٣) وهذا لكى نمد القارئ بلمحة عن تلك القوة التى ترتفع بالشخصية من الشخصيات اما الى ذرى أعلى وأسمى واما تدنو بها الى شفا الهوة التى يكون فيها حتفها .

ان البناء الذى لا يدرى شيئاً من أمر المادة التى يتحتم عليه أن يقيم منها بناءه هو رجل يهوى الحتوف ويتعشق المهالك ، والمواد التى نستخدمها فى موضوعنا هذا هى المقدمة المنطقية (أى الفكرة الأساسية للرواية والهدف الذى يهدف الكاتب الى اثباته من كتابتها) ثم الشخصية المسرحية ثم الصراع . وقبل أن نعرف هذه المواد كلها ، وفى أدق تفاصيلها ، لا نجد فائدة البتة فى التحدث عن الطريقة التى نستطيع أن نكتب بها مسرحية . ونحن نأمل أن يجد القارئ فى هذا التمهيد الذى نمهد به لموضوعنا شيئاً من العون الذى يفيدته وينتفع به .

♦ ♦ ♦

ونحن نقصد بهذا الكتاب عرض طريقة جديدة من طرق الكتابة الأدبية بوجه عام ، وكتابة المسرحية بوجه خاص ، وهذه الطريقة تقوم على القانون الطبيعى لهذا النوع من الجدل والاستدلال الذى لا يلتزم الانسان فيه أساساً يقينياً : وبالأحرى الجدل الديالكتيكى Dialectics

conflict (٣)

character (٢)

premise (١)

لقد وصلتنا خلال الأجيال المتعاقبة تلك الروايات العظيمة التى خطتها أقلام
الخالدين من الكتاب المسرحيين ، ولكن هذا لا ينافى أن العباقرة أنفسهم طالما
كتبوا مسرحيات رديئة .

فلماذا ؟ لعل السبب فى ذلك هو أنهم كانوا يصدرون فيما يكتبون عن
الغريزة . أو قل .. عن السليقة ، وليس عن المعرفة الدقيقة المحكمة . والسليقة
ربما قادت صاحبها مرة ، أو مرات ، فتجمله يكتب الآيات والروائع ، ولكن
السليقة كمجرد سليقة صرفة قد تقود صاحبها فلا تنتهى به الا الى الاخفاق
فى كثير من الأحيان .

لقد دون الثقات من قديم الزمان القوانين التى لا بد منها لضبط التأليف
المسرحى . وقد تحدث أرسطو ، أول العلماء الثقات فى علم المسرحية ، بل
أهمهم جميعا ، من ألفين وخمسمائة من السنين فقال :

« ان أهم ما فى التأليف المسرحى كله هو بناء الحوادث . ولست أعنى
حوادث الانسان ، ولكن حوادث الموضوع (الفعل) وحوادث الحياة » .
وقد أنكر أرسطو أهمية الشخصية المسرحية ، ورأيه هذا هو رأى
السائد اليوم . ويذهب غير أرسطو الى أن الشخصية هى أهم العوامل فى
أى نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها . وقد لخص هذه القضية الكاتب
المسرحى الأسباني لوب دى فيجا Lope de Vega من كتاب القرن السادس
عشر فقال :

« على كاتب المسرحية أن يخصص الفصل الأول لعرض الموضوع ، وعليه
فى الفصل الثانى أن ينسج لحمه الحوادث على سداها ، وذلك بطريقة حكيمة
تجعل المتفرج الى منتصف الفصل الثالث لا يكاد يحزر النتيجة ، وعليه أن
يخادع المتفرجين فيفاجئهم دائما بغير ما ينتظرونه ، ومن ثمة فقد يحدث أن
شيئا من الأشياء التى هى أبعد تماما من الذى كان منتظرا ربما ترك لفهم
المتفرجين » .

وقد كتب الناقد والكاتب المسرحى الألمانى لسنج Lessing يقول :
« ان أدق صور المحافظة على القوانين لا يمكن أن ترجح أصغر غلطة في
أية شخصية من الشخصيات »

ويقول الكاتب المسرحى الفرنسى كورنيلى Corneille
« ان مما لا يرقى اليه الشك أن للمسرحية قوانينها ، مذ كانت فنا من الفنون ،
لكن الذى لسننا على يقين منه هو ماذا عسى أن تكون هذه القوانين » .
وهكذا يقع التناقض بين هؤلاء جميعا . ويغلو البعض الى حد الادعاء
بأنه لا يمكن أن تكون ثمة قوانين من أى لون . وهذا هو أغرب الآراء كلها ،
فنحن نعلم أن هناك قوانين للأكل ، وقوانين للمشى ، وأصولا بعينها للتنفس ،
ونحن نعلم أن ثمة قوانين للتصوير . وقوانين للموسيقى ، وأصولا للرقص
وأصولا للطيران وأصولا لبناء الجسور والقناطر ، كما نعلم أن ثمة أصولا
وقواعد لكل مظهر من مظاهر الحياة وكل مظهر من مظاهر الطبيعة . فليت
شعري ، لماذا تكون الكتابة هى الشيء الوحيد الذى يشذ على هذا كله فلا
تكون لها قوانينها ؟ لا شك أن القول باستحالة وجود قوانين للكتابة أمر
غير مقبول ولا معقول .

لقد قال لنا بعض الكتاب الذين حاولوا أن يبينوا لنا القواعد الكتابية
ان المسرحية تتركب من أجزاء مختلفة هى الموضوع والعقدة والحوادث
والصراع والتعقيدات والمنظر اللازم والجو والحوار والذروة . وقد كتبت
كتب كثيرة عن كل من هذه الأجزاء بقصد شرحها وتحليلها للطلاب .

وقد تناول هؤلاء المؤلفون مادة موضوعهم تناولا آمينا ، وهم قد درسوا
ما قام به غيرهم من المؤلفين الذين سبقوهم الى هذا الميدان ، كما كتبوا
مسرحيات ابتكروها من محض قرائحهم وعرفوا الكثير من محض تجاربهم .
ومع هذا فلم يقنع الذين قرأوهم قط ، لأنهم كانوا يحسون أن ثمة شيئا
ينشدونه فلا يجدونه . لقد كان الطالب لا يزال فى حيرة من أمر العلاقة بين

التعقيد والتوتر والصراع والمزاج ، أى الجو النفسى ، كما لم يكن يدرى ما هو شأن أى بحث من هذه المباحث المتقاربة المتصلة بالتأليف المسرحى وروايته الطيبة التى يزعم هو كتابتها ، لقد كان يفهم ما يقصدونه من « الموضوع » لكنه حينما كان يحاول تطبيق ما يفهمه من معناه كان يقع فى حيص بيص . ثم جاء وليم آرشر (١) W. Archer آخر الأمر فزعم له أن الموضوع ليس شيئا ضروريا . لكن پرسيفال ويلد (٢) P. Wild يزعم له أن الموضوع شئ ضرورى فى أول الأمر ، الا أنه ينبغى أن يدفن تحت أطباق عميقة حتى لا يستطيع أحد أن يتكشفه . فأيهما كان على حق ؟..

فهلهم فلننظر فيما يسمونه هذا المنظر اللازم (الاجبارى) والذى لا بد منه . يقول بعض الثقات انه شئ حيوى ولا غنى عنه ، ويقول غيرهم كلاما يناقض هذا الكلام . فلماذا يكون هذا المنظر حيويا اذا كان حيويا بالفعل ، ولماذا لا يكون شيئا من ذلك اذا لم يكن له ظل من الحيوية ؟ ان كلا من

(١) وليم آرشر (١٨٥٦ - ١٩٢٤) مؤلف وناقد انجليزى تخرج فى جامعة أدنبره وبدا حياته صحفيا فى استراليا - ثم انتقل الى لندن وراسل عدة صحف ومجلات انجليزية وفرنسية . وقد اشتهر آرشر بتعصبه للمذهبين الواقعى والطبيعى فى المسرح وطالما دافع عن ابسن حتى اذاع صيته فى أوروبا كلها - وقد قام بنشر روايات ابسن كلها وكتب ميلو درامة سماها الربة الخضراء The Green Goddess وله كتب معروفة عن المسرح والمسرحيات منها نحو مسرحية قومية A National Drama والمسرحية القديمة والحديثة The Old Drama & the New (د - خ) .

(٢) پرسيفال ويلد (١٨٨٧ -) مؤلف وكاتب مسرحى أمريكى ولد فى نيويورك وتخرج فى جامعة كولومبيا - وعمل فى البنوك الأمريكية - ثم راسل بعض الصحف ونشر أولى قصصه سنة ١٩١٢ - ثم انقطع للتأليف المسرحى بعد ذلك - ومن العجيب ان هذا لم يشغله عن اختراع بوصلة للطائرات اشترتها منه حكومة الولايات المتحدة .

و پرسيفال ويلد من اخصب الكتاب المسرحيين . نتاجا ولم يقتصر على كتابة المسرحيات للكبار فقط بل كتب عددا كبيرا جدا من مسرحيات الاطفال . (د - خ) .

أصحاب هذه النظريات يشرح رأيه المدلل ويؤيده بالحجج اللازمة .
الا أن واحدا منهم لم يحاول أن يصل بين رأيه في هذا المنظر وبين بناء
المسرحية في مجموعها بالطريقة التي تأخذ بيد الطالب وتبهر السبيل أمامه .
ومن ثمة تصبح قوة الربط مفقودة ..

وفي رأينا أن المنظر الاجبارى والتوتر والجو وسائر هذه الدعاوى ان
هى الا أمور سطحية . انها لا تزيد عن كونها أثرا من آثار شئ أكثر منها
أهمية بمدى بعيد . ومما لا جدوى فيه أن تقول للمؤلف المسرحى انه بحاجة
الى منظر مسرحى لا يمكن الاستغناء عنه ، أو أن مسرحيته تقتصر الى التوتر
أو الى التعقيد ، ما لم تشرح له كيف يستطيع الوصول الى هذا كله . ولن
يكون تعريفك لهذه الأشياء جوابا شافيا في هذا الصدد .

والواجب أن يكون ثمة شئ ما لاستنباط هذا التوتر واحداثه ، وشئ
لخلق التعقيد بطريقة لا يظهر فيها أن المؤلف يتعمد هذا ويحاول أن يشعرك
به . وينبغى أن تكون ثمة قوة تتولى الربط بين جميع هذه الأجزاء ، قوة
تصدر عنها كل هذه الأشياء وتنمو منها بطريقة طبيعية كما تنمو أعضاء
الجسم من الجسم . وأحسب أننا نعرف ما هى هذه القوة . انها الشخصية
الانسانية فى جميع فروعها وتشعباتها التى لا حصر لها ولا نهاية ، وفى كل
مناقضاتها الديالكتيكية أى المناقضات الجدلية التى لا نلتزم فيها أساسا
بقينا .

ونحن لا يخطر ببالنا أبدا أن هذا الكتاب قد جاء بالكلمة الأخيرة فى كتابة
المسرحية ، اذ العكس هو الصحيح . والانسان حينما يقوم بشق طريق
جديد قمين بالوقوع فى أخطاء كثيرة ، وفى بعض الأحيان يكون رخوًا غامضا
لا تكاد تفهم منه ما يقول ، ولسوف يأتى من بعدنا من يستقصون البحث
أكثر منا ويتقدمون بهذه المحاولة من محاولات الفن الكتابى الى صورة أكثر
نضوجا وأتم تبلورا من كل ما دار بخلدنا أن تفعل . وهذا الكتاب الذى

نحاول فيه تلك المحاولة الديالكتيكية يخضع بدوره لقوانين المناقشات
الديالكتيكية غير اليقينية . والنظرية التي تتقدم بها هنا هي موضوع مطروح
للبحث ، وبالأحرى : دعوى : *thesis* وستكون معارضتها هي : تقيض
الدعوى *antithesis* ومن الدعوى وتقيضها سيتكون الموضوع المركب
synthesis الذى يتحد فيه هذان بعضهما ببعض .
وهذه هي سبلنا الى الحق .

الباب الأول

المقدمة المنطقية

أو الفكرة الأساسية للرواية ، أو الغرض الذى تهدف اليه
يجلس رجل فى مصنعه مكبا على اختراعه الذى يتكون من عدد من
العجل والزنبركات ، ويحدث أن تمر أنت به فتسأله عن تلك الآلة التى هو
بسييل صنعها وعما يخترعها له ، فاذا هو ينظر اليك نظرة المطمئن الواصل
ليقول لك هانسا :

« الحقيقة .. لست أدري » .

ثم تمضى فى سبيلك فاذا رجل آخر يجرى جريا شديدا يكاد يقطع أنفاسه
فاذا استوقفته لتسأله الى أين ولماذا يجرى ، ففر فاه ليقول لك :
« ليت شعري كيف أعرف الى أين أنا ذاهب ؟ انما أنا ماض فى طريقى » .
أما أنت ، وأنا أيضا .. بل الناس جميعا فلن نستنتج من ذلك الا أن هذين
الرجلين بهما اثارة من الجنون ، فكل اختراع يفكر فيه عقل عاقل لا بد أن
يرمى الى غرض ، وكل من حمل نفسه على مثل هذا الجرى فلا بد أنه متجه
الى وجهة معلومة .

الا أن هذه الظاهرة البسيطة الغريبة كما يبدو لم يحدث أن فطن اليها
أحد فى نطاق المسرح قط ، ولا بأدنى صورة من الصور ، وهذه رزم من
الورق الذى يحمل آلاف الأميال من الكتابة — لن تجد فيها اشارة واحدة
الى مثل تلك الظاهرة على الاطلاق . هذا بالرغم من ألوان النشاط المشتعل
المحموم وبالرغم من كثرة ما يأتى الانسان وما يدع ، فهو يبدو مع ذلك أنه
لا يدري الى أين يمضى ، ولا الى أين تحمله قدماه .

ان لكل شئ فكرة أو مقدمة صغرى كما يقولون فى علم المنطق ، وكل
ثانية من الثوانى التى تتألف منها حياتنا لها مقدماتها الخاصة بها ، سواء شعرنا

نحن بذلك أو لم نشعر به في الوقت الذي يحدث فيه ذلك وقد تكون هذه المقدمة بسيطة بالغة الحد في البساطة كالتنفس مثلا ، وقد تكون شيئا معقدا بالغ الحد في التعقيد ، كقرار عاطفى حيوى له خطره على حياة الانسان ، الا أنها مقدمة وكفى .. مقدمة قائمة على الدوام .

ونحن قد لا ننجح في تعليل كل من هذه المقدمات المنطقية الدقيقة ، ولكن هذا لا يمكن بأى حالة من الحالات أن يغير من حقيقة هذه المقدمات شيئا ، وأنها مقدمات موجودة دائما ، وأنا نحاول تحليلها واقامة الدليل عليها . وقد نحاول أن نمضى من أحد جوانب الغرفة الى جانب آخر ، الا أن كرسيا صغيرا لم نلق بالنا اليه ربما عاق سيلنا ، غير أن مقدمتنا - أو قل فكرتنا عن اختراق نطاق الغرفة تكون لا تزال قائمة .

ومقدمة كل ثانية من الثوانى الستين التى تتألف منها الدقيقة تعاون المقدمة الكبرى التى للدقيقة نفسها . كما أن مقدمة الدقيقة تعاون مقدمة الساعة ، كما تعاون مقدمة الساعة مقدمة اليوم كله وهكذا . وعلى هذا النحو يكون لكل حياة تتألف من تلك الثوانى والدقائق والساعات والأيام مقدمة منطقية أعنى فكرة أساسية تهدف اليها وتتغياها .

واليك ما يقوله معجم وبستر الدولى وهو يفسر لنا كلمة «مقدمة Premise» مقدمة : قضية مفروضة أو قام عليها الدليل سلفا - أساس - برهان ، قضية مقررة أو مفروض أنها تؤدى الى نتيجة .

وقد ذهب غير وبستر ولا سيما أهل المسرح ، الى تفسيرات أخرى لهذه الكلمة نفسها . فهم قد فسروها مثلا بكلمة مشروع ، أو موضوع ، أو بحث أو أطروحة ، أو فكرة جذرية ، أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة أو موضوع أو غاية أو خطة أو عقدة أو افعال أساسى .

أما نحن فقد اخترنا كلمة « مقدمة منطقية Premise » لأنها تشتمل على جميع العناصر التى تحاول كل هذه الكلمات أن تصور بها معانى هذه

الكلمة ، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل .

ولقد كان فردنند بروتتيير (١) يطالب كتاب المسرحيات بأن يبينوا الهدف " Goal " الذى يرمون اليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا هذا الهدف نقطة البداية - وهذه هي المقدمة المنطقية .

وكان جون هوارد لاوسون (٢) يقول : ان الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها . وكان يعنى بهذه الفكرة الأساسية المقدمة المنطقية . أما الأستاذ براندرماتيويز (٣) فيقول : ان المسرحية تثقف الى أن يكون لها موضوع ، وهذا الموضوع هو المقدمة المنطقية ولا بد .

(١) ف . بروتتيير F. Brunetière عضو الاكاديمية الفرنسية - ولد في طولون سنة ١٨٤٩ وجاء عليه زمن كان فيه اعظم ناقد فرنسى - وراسل بعض المجلات والصحف المشهورة بفصول ممتعة في نقد الآداب . . وقد جمعت هذه الفصول في ستة مجلدات باسم : « دراسات نقدية في تاريخ الآداب الفرنسى " Etudes Critiques sur l'Histoire de la Littérature Française " ومجلدين باسم « مسائل في النقد Questions de Critique » ومجلدين عن النقد المعاصر وكتاب عن : تطور الانواع في تاريخ الادب وكتاب عن المسرح الفرنسى وكتاب عن الشعر الغنائى الفرنسى . وقد ناقش آراءه المسرحية الكاتب المعروف الاردس نيكول في كتابه (علم المسرحية) الذى ترجمناه منذ قريب فيرجع اليها (د - خ) .

(٢) جون هوارد لاوسون J.H. Lawson (١٨٨٦ -) ناقد وكاتب مسرحى أمريكى - ولد في نيويورك - ومنذ تخرجه سنة ١٩١٤ وهو مكب على التأليف المسرحى وله كتب عن النقد المسرحى وعن كتابة المسرحيات - وقد شارك في ميادين فكرية كثيرة غير المسرحيات والنقد - كما شارك في انشاء بعض المسارح . (د - خ) .

(٣) جيمس براندرماتيويز (١٨٥٢ - ١٩٢٩) مؤلف واحد رجال التربية الأمريكيين - ولد في نيو أورليان وتخرج في جامعة كولومبيا وعين بها صاحب كرسي اللغة الانجليزية والادب المسرحى - وأنشأ صالونا ادبيا كان له مكانة في عالم الفكر . . كما شارك في انشاء اندية ادبية ورياضية كثيرة ، وعين رئيسا للاكاديمية الأمريكية للفنون والآداب - ومن مؤلفاته :

The Development of Drama — Studies of the Stage —

Molière & Shakespeare as Playwrights —

Principles of Playmaking, etc. (د - خ) . وله عدة مسرحيات

والأستاذ جورج بيرس بيكر (١) يستشهد بهذه الفقرة من كلام ديماس الابن (٢) : كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذى سوف تسلكه ما لم تعرف الى أين أنت ذاهب ؟ والمقدمة المنطقية هى التى سوف تدلك على الطريق .

فكل هؤلاء . انما يقصدون أن يقولوا لك شيئا واحدا هو :
« ان مسرحيتك ينبغي أن يكون لها مقدمة منطقية » .
وعلى هذا . فلهم نختبر عددا قليلا من المسرحيات لنرى ان كانت تشتمل على مقدمات منطقية :

(١) جورج بيرس بيكر G. P. Baker (١٨٦٦ - ١٩٣٥) المربى والمؤلف الأمريكى العظيم ومنشئ اعظم مدرسة لتعليم التأليف المسرحى بالولايات المتحدة واسمها **Workshop 47** وقد تولى تعليم الانجليزية وكتابة المسرحيات بها من سنة ١٩٠٥ حتى سنة ١٩٢٤ وقد تتلمذ عليه عدد كبير جدا من اشهر المؤلفين المسرحيين فى أمريكا . ومنهم يوجين أونيل وفيليب بارى وسدنى هواردواى سيمونسون وزوبرت ادموند جونس ودونالد اونسلنجروجون ماسون برون ومارى موريس ونوروتى ساندس .

وهذه المدرسة هى قسم المسرحية الذى اشرف بيكر على انشائه والدراسة فيه فى جامعة هارفارد . وقد نقل هذا القسم سنة ١٩٢٥ الى جامعة ييل حيث كان بيكر يتولى تدريس السرح والمسرحية علما وعملا حتى تقاعده سنة ١٩٣٣ وكان الى جانب رياسته لهذا القسم فى ييل يتولى رئاسة قسم المسرحية ومدرسة الفنون الرفيعة ومسرح الجامعة . واسم ٤٧ هذا نسبة الى اسم المنهج الذى كان يدرسه فى اللغة الانجليزية ولبيكر كتب كثيرة منها : **Dramatic Teaching** وكتاب عن شكسبير . (د - خ) .

(٢) اليكسندر ديماس (الابن) (١٨٢٤ - ١٨٩٥) ولد فى باريس وقد اشتهر بالكتابة ونسى الناس انه كان فيلسوفا اخلاقيا اكثر منه كاتباً وهو مؤلف الكونت دى مونت كريستو والفرسان الثلاثة وغادة الكاميليا وغيرها وقد عين عضواً بالاكاديمية الفرنسية سنة ١٨٧٤ - ولديماس آراء فى فن المسرحية يجدها القارئ فى مقدمات كتبه **Préfaces** وفى خطاباتة . (د - خ)

روميو وجوليت

تبدأ هذه التمثيلية بصورة من صور الخصومة الشديدة بين أسترين هما آل كايوليت وآل موتاجو . ومن بين آل موتاجو فتى يقال له روميو ومن بين آل كايوليت فتاة يقال لها جوليت . ويجب كل من هذين الصغيرين صاحبه حبا شديدا ينسيهما تلك العداوة التقليدية بين أسترتهما ويحاول آل كايوليت اجبار جوليت على الزواج من الكونت باريس لكنها تأبى أن يتم هذا الزواج وتذهب الى قس صالح من أصدقائها تلتبس عنده النصح ، فيشير عليها بأن تتناول جرعة من مخدر قوى فى الأسمية التى يريد أهلها ابرام عقدة زواجها من باريس وستجعلها تلك الجرعة تبدو كأنها ميتة وذلك لمدة اثنتين وأربعين ساعة وتخضع جوليت لما يشير به القس ، ويحسبها كل من يراها أنها قد لقيت حتفها . وتكون هذه هى بداية المأساة المتلاحقة الحوادث التى تجرف الحبيين فى تيارها السريع المتتابع .

ويعتقد روميو أن جوليت قد ماتت حقيقة فيتجرع السم ويموت الى جانبها . وحينما تستيقظ جوليت وتجد ميتا لا تتردد فى مشاركته هذا المصير هى أيضا .

وليس يخفى أن هذه المسرحية تعالج موضوع الحب . وللحب أنواع شتى . الا أن هذا الحب هو بلا شك حب عظيم ، وآية ذلك أن هذين الحبيين لم يقتصر على تحديهما تلك الخصومة التقليدية الناشبة بين أسترتهما ، بل هما قد ضحيا بروحيهما ليلتقيا بين ذراعى الموت .

وعلى هذا فالمقدمة المنطقية أو فكرة الرواية الأساسية هى :

« ان الحب العظيم يتحدى كل شئ حتى الموت نفسه » .

الملك لير

لقد أساء الملك اساءة فظيعة محزنة بحصره ثقتَه فى ابنتيه (جونوريل

وريجان) فلقد جردتاه من كل سلطانه وألحقنا به الهوان ، مما جعله يتجرع غصص الموت وهو مجنون مذهب بعقله ، فمات عجوزا محقرا مهيبض الجناح .

لقد كانت الابتان الكبيران محل ثقة الملك ، تلك الثقة الأكيدة الوطيدة الأركان . وقد كان إيمانه بكلامهما البراق المعسول سبب ما حل به من دمار . والرجل المغتر ، المعجب بنفسه يخدعه الملق ، ويجوز عليه الدهان ، وإن لم يجز أن يغتر العاقل بملق المتلقين ودهان المداهنين : وكل من يؤمنون بملق المتلقين إنما يجلبون على أنفسهم الويل ويسبون لها الكوارث . ومن ذلك يتضح أن المقدمة المنطقية لمأساة الملك لير ، أو فكرتها الأساسية هي أن « الثقة العمياء تؤدي بصاحبها الى الدمار » .

ماكث

يقرر ماكث وزوجته ليدى ماكث ، مدفوعين بعامل الجشع الأشعبي في سبيل تحقيق مطامعهما ، قتل الملك دنكان . وبعدهذا يستأجر ماكث بعض القتلة للقضاء على بانكو الذى يرهبه ، وذلك توطيدا لمركزه . ثم يضطر فيما بعد الى ارتكاب الكثير من جرائم القتل لكى يحوط نفسه بسياج من الأمن والطمأنينة فى المركز الذى وصل اليه بطريق الغدر والقتل ، وينتهى الأمر بتنهب الأشراف ورعاياه أنفسهم الى جرائمه وثورتهم ضده ، ثم القضاء عليه بالسيف والقتل . تماما كما وصل بهما الى العرش .

أما ليدى ماكث ، فيقضى عليها خوفها المخامر الذى لازمها فلم يرحمها . فماذا يمكن أن يكون مقدمة منطقية . أعنى فكرة أساسية لهذه المسرحية ؟ ان السؤال هنا هو : ماذا يمكن أن تكون القوة الدافعة فى تلك الرواية ؟ لاجدال فى أنه الطمع . وأى نوع من الطمع ؟ انه الطمع الذى لا يرق ولا يرحم ، بدليل ما سال على جوانبه من الدماء . ولقد قضى على ماكث بالطريقة

نفسها التى أنجز بها أطماعه ، ومن ثمة فمن رأينا أن الفكرة الأساسية فى
ماكث هي :

« ان الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه »

عطيل ————— ل

وهذا عطيل يعثر بمنديل ديدمونة فى منزل كاسيو . ويواجهو الذى حملة
الى هذا المنزل بقصد اثاره الغيرة فى قلب عطيل. ولهذا يقتل عطيل ديدمونة ،
ثم يغمد الخنجر فى صدره .

وهنا نجد أن المحرك الرئيسى لهذا كله هو الغيرة ، بصرف النظر عما
جعل هذه الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء ترفع رأسها الكريه الممقوت
اذ الشئ المهم هنا هو أن الغيرة هي المحرك الأساسى فى تلك المسرحية ،
ولما كان عطيل لم يقتل ديدمونة فقط ، بل قتل نفسه أيضا فتكون فكرة
الرواية الأساسية هي :

« ان الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبا » .

الاشباح : لابسن

ان الفكرة الأساسية فى الأشباح هي الوراثة ، والمسرحية تنبع من تلك
الآية التى وردت فى التوراة والتى تقول :

« ان الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع اصرها على الأبناء » أو « ان الآباء
يأكلون الحصرم ، والأبناء يضرسون » وكل كلمة من كلمات الرواية بل
كل حركة من حركاتها وجميع عوامل الصراع فيها انما تدور حول هذه
الفكرة .

الطريق المسدود^(١)

The Dead End

لؤلؤها (سدنى كنجسلى)

ليس يخفى أن المؤلف يريد فى روايته هذه أن يرينا ويبرهن لنا : « ان الفقر المدقع يشجع على الجريمة » وهو ينجح فيما أراد .

(١) مسرحية الطريق المسدود لؤلؤها سدنى كنجسلى الكاتب الأمريكى درامة فى ثلاثة فصول وتقع فى حى قدر فى نهاية شارع مقفل بالقرب من النهر مجاور لمنزل فخم يابى اليه المسافرون لقاء أجر مرتفع . ويعود بطل الرواية ببى فيس مارتن ذات ليلة ليزور عائلته مستخفيا لانه مجرم عريق فى الاجرام بل كانوا يلقبونه عدو الشعب رقم ١ - ويكون المهندس المقطوع الرجل جمبى - احدا الذين آذاهم ببى - قد ارشد عنه البوليس السرى فيتمقبون ويبرمونهم بالرصاص .

وتكون بالحق عصابة اخرى من قطاع الطرق يقودها شاب يدعى نوبى تدفعه حماقة الصبا الى مهاجمة الناس بالسكاكين والمدى فيقبض عليه البوليس .. وتحاول اخته درينا ان تنقذه لكنها لا تستطيع واخيرا تتحقق من ان البيئة القذرة التى يعيشون فيها هى السبب فى جر هؤلاء الشباب الى حياة الاجرام والا منقذ لهم من تلك الحباة الا بالتخلص من تلك البيئة والقضاء عليها .
(د - خ) .

نزهة (١)

لؤلفها (فيكتور ولفسن)

يحاول نفر من الناس فى هذه الرواية أن يفروا من الواقع ، ويساعدهم
الربان الذى يحملهم فى سفينته على تحقيق هذا الغرض . لكنهم لسوء بختهم
يجدون أن هذا من رابع المستحيلات ، اذ يبدد الواقع أحلامهم فى الهرب منه
وعلى هذا فالفكرة الأساسية فى هذه المسرحية هى :
« أن الخوف من واقع الحياة يؤدى الى خيبة الأمل » .

جونو وبيى كوك (الطاووس)

Juno & Paycock

لؤلفها : سين أوكاسى

يعلم الكاتبن پويل ، هذا الرجل السكير القليل الحيلة انعمديم التبصر
(الشديد المباهاة والخيلاء بنفسه) أن أحد أقاربه الأغنياء قد توفى تاركا له
مبلغا كبيرا من المال ، سوف يتسلمه بعد أيام قلائل ، ولا يكاد پويل يتلقى
هذا النبأ حتى يشرع هو وزوجته جونو فى التهيؤ لحياة ناعمة مترفة ،
وها هما ذان يقترضاان الأموال بلا حساب من جيرانهم ، على ذمة الميراث الموعود ،
وها هما ذان يشتريان الأثاث والرياش ، ويفرط پويل فى الشراب ، افراطا

(١) نزهة Excursion (سنة ١٩٣٧) ملهاة من ثلاثة فصول للكاتب
الامريكى فيكتور ولفسن - بعد خدمة ثلاثين سنة فى القيام برحلات بحرية جميلة
بين بترى وجزيرة كوني ايلند تولى باخرة « السعادة » التى يقودها الكاتبن اوباد
ياه رتش أن تتوقف عن العمل وتتحول الى سفينة لنقل الاوساخ . ويثور
ربانها الشفيق ضد هذه الفكرة فيعرج بالباخرة بعد رحلتها الاخيرة الى جزيرة
مسحورة جنوبى جزيرة ترنداد حيث يستطيع زبائنه من السياح المختلفى
المشارب والاجناس اختلافا غريبا ان يمارسوا الوانا من السعادة والترف فى
هذه الناحية الاستوائية الكثيرة المباهج ولكن حرس الشواطىء يصلون ويضطرون
الباخرة الى العودة بمن عليها الى ارضهم حيث الضنا والتعب والكدر فى
سبيل لقمة العيش .
(د - خ)

شنيعا . ثم يتكشف الأمر وتزول الغشاوة ، ويتضح أن الميراث لن يقع في أيديهما أبدا لأن الوصية كتبت بلهجة غامضة ، ومن ثم يقف لهم الدائنون كل مرصد وينزعون منهم كل ما يملكون . وتتلاحق الويلات . وتتوالى الكوارث ، فتوشك ابنة پويل التى اعتدى عليها معتد أن تضع وليدا . ثم هذا ابنه يقتل ، وتتركه زوجته وابنته وحيدا فريدا . وينظر پويل حوله فلا يجد أحدا ويجد نفسه صفر اليدين .

وهل الفكرة الأساسية لهذه الرواية الا أن : « عدم التبصر فى العواقب جلاب للمصائب » .

الظل والمادة

Shadow & Substance

لمؤلفها (پول فنسنت كارول)

يرفض توماس سكرت Th. Skeritt الكاهن باحدى القرى الايرلندية الصغيرة التصديق بأن خادمته بردجت ترى فى المنام رأى العين القديس بردجت قديسها وراعيها الذى تلوذ به . ويحسب الكاهن أن بخادمته خبالا فيحاول اعفاءها من الخدمة ومنحها اجازة . والأدهى من ذلك أنه يرفض اظهار خارقة من خوارقه التى يطلبها منه القديس بردجت نيابة عن الخادمة التى كانت تحاول انقاذ أحد معلمى المدارس من بطش الجمهور الصاحب ولكن بردجت تقتل ويفقد الكاهن كبرياهه التى يكتسحها ايمان الفتاة، ذلك الايمان الساذج النقى الذى لا تشوبه من الكبر شائبة . والمقدمة المنطقية هنا .. أو قل الفكرة الأساسية هى : « الايمان يقهر الكبرياء » .

♦ ♦ ♦

ونحن اسنا على يقين من أن مؤلف مسرحية چونو وپيى كوك كان يعرف أن المقدمة المنطقية أو فكرة روايته الأساسية هى أن « عدم التبصر فى

العواقب جلاب للمصائب » . فموت الابن مثلاً لا صلة له بهذه الفكرة الأساسية ، وشخصيات سين أوكاسى المسرحية شخصيات مدروسة دراسة جيدة الا أن الفصل الثانى من روايته هذه يسوده جو من الخمول والخمود لأن أوكاسى لم تكن له الا فكرة سادرة معتمة شديدة القتامة عندما شرع فى كتابة روايته . وهذا هو السبب فى أنه لم يوفق فى اعطائنا مسرحية تستحق أن نسميها مسرحية عظيمة حين أعطانا هذه الرواية .

وعلى العكس من ذلك رواية « الظل والمادة » التى تشتمل على مقدمتين منطقيتين أو فكرتين أساسيتين ، أولاهما هى أن : « العقل يغلب الخرافة » وهى الفكرة السائدة فى الفصلين الأولين وفى ثلاثة أرباع الفصل الثالث . ثم نجدنا فى نهاية المسرحية فجأة وبدون سابق تحذير ، وقد تحول العقل فى هذه الفكرة الأساسية فأصبح : « ايماننا » كما انقلبت الخرافة فأصبحت : « كبرياء » ويتحول الكاهن - تلك الشخصية المحورية - كما تتحول الحرباء فيكون شيئاً غير ما كان منذ لحظات قبل ذلك . وهكذا يشيع الاضطراب فى نتيجة الرواية .

من ذلك نستنتج أن لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين . ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة ، الا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة تبقى هى هى ، بحيث لا يطرأ عليها أى تغيير .

ان الكتاب المسرحيين تعرض لهم عادة فكرة من الفكر ، أو يعرض لهم موقف غير مألوف وهنا تراهم يقررون أن يؤلفوا رواية عن تلك الفكرة أو حول ذلك الموقف .

والمشكلة بعد ذلك تنحصر فيما اذا كانت هذه الفكرة ، أو ذلك الموقف صالحين لأن يكونا أساساً متيناً لانشاء مسرحية حول واحد منهما . أما نحن فنحب على ذلك بالنفى - وان كنا على ثقة بأن من بين كل ألف كاتب

مسرّحى ، يوجد تسعماية وتسعة وتسعون ، يشرعون فى كتابة مسرحياتهم على هذه الصورة .

ان أية فكرة من الأفكار أو أى موقف من المواقف لا يبلغان من القوة القدر الكافى لأن ينتهى بك الى تبيجتهما المنطقية المعقولة دون أن تكون لهما هذه المقدمة المنطقية المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة التى لا غموض فيها ولا التواء .

فان لم تكن لك مثل تلك الفكرة الأساسية الواضحة كان فى امكانك أن تعدل فى فكرتك الأصلية أو موقفك الأصلى أو تدخل عليهما ما تشاء من الزخارف والبهارج ، بل يمكنك أن تنتقل الى موقف آخر أو فكرة أخرى . لكنك لن تعرف مطلقا الى أين تسير ولا كيف تنتهى . انك ستظل تتخبط وتتعثر وتنطح الصخر برأسك لكى تخترع مواقف أخرى تكمل بهامسرحيتك ، وقد تجد هذه المواقف — لكن هذا لن يعود عليك بأى جدوى . لأنك بالرغم من حصولك عليها ستظل بلا رواية .

ولهذا لا بد لك من فكرة أساسية ، أى مقدمة منطقية . (أو فرض أولى كما يقول المناطقة) . وهذه الفكرة الأساسية هى التى تتولى هدايتك الى الهدف المنشود الذى تريد الوصول اليه فى مسرحيتك .

ويحضرنى هنا ما يقوله موسى ل. مالفنسكى (١) فى كتابه : « علم كتابة

المسرحية » : The Science of Playwriting

(١) وضع مالفنسكى فى كتابه هذا قاعدة اشبه بمعادلة جبرية افن التأليف

المسرحى وكتابة الرواية التمثيلية تتلخص فيما يلى :

ا — انفعال اساسى أو عنصر من انفعال اساسى أو عنصر فى هذا الانفعال

ينشأ مشروعا ، +

ب — تجسيم هذا الانفعال أو عنصر الانفعال بواسطة شخصية ، +

ج — دفع الشخصية وحفزها من خلال : ١ — تجربة قاسية ٢ — صراع

« ان العاطفة ، أو عناصر العاطفة أو العناصر التى تزخر بها العاطفة ، هى التى تكون الأشياء الأساسية فى الحياة وتنظمها . ان العاطفة هى الحياة والحياة هى العاطفة . ومن أجل هذا كانت العاطفة هى المسرحية والمسرحية هى العاطفة » .

وليس ثمة عاطفة قط يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة ، بل لن تكون ثمة عاطفة مطلقا يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة ، مالم نحط علما بأنواع القوى التى تحرك العاطفة وتكسبها طاقة الانطلاق . ومما لا شك فيه أن العاطفة ضرورة لا غناء عنها للمسرحية كما لا يستغنى الكلب عن النباح .

ووجهة نظر مالفنسكى هى أنك اذا سلمت بقاعدته الأساسية هذه ، أى ما يجعله من الأهمية للعاطفة فسوف تحل مشكلتك . وهو يضع بين يديك طائفة من العواطف الأساسية تتكون من : الرغبة ، والخوف والرافة والحب والبغض . وهو يقول ان أى عاطفة من هذه العواطف تصلح لأن تكون أساسا سليما لمسرحيتك . ربما .. الا أن هذا لن يكون معينا لك مطلقا على كتابة مسرحية جيدة ، لأنه لم يعين لك أى هدف . فالحب أو البغض أو أى عاطفة أخرى لا تزيد على كونها مجرد عاطفة . وأى عاطفة قد تظل تدور حول نفسها ، تبنى ، وتدمر ، ثم لا تستقر على حال أبدا .

-
- ٣ - تعقيد ٤ - أزمة ٥ - ذروة ، +
د - تتقدم بوساطة القصص والعقدة (يقصد المؤامرة) والحكاية ، +
هـ - تقسم بوساطة مواقف ناتجة عن ذلك +
و - يوشى هذا بتركيب مفصل عرضى (طارىء) ، +
ز - توجه الفكرة التى ينطوى عليها هذا كله من خلال عناصرها الجوهرية توجيهها مطابقا لاصول فن التأليف المسرحى . وذلك :
ح - بتوضيحها بالكلام (يقصد الحوار)
ى - ومتخيلة بالسليقة الفنية .
نقلنا عن الكتاب المذكور (د - خ) .

وقد يحدث أن تجد العاطفة نفسها هدفا في ذاتها ، وحينئذ تثير الدهشة حتى في روع المؤلف نفسه . الا أن هذا يكون حادثا طارئاً .. مصادفة . والمصادفة أبعد من أن تهيب للكاتب الناشئ طريقة صالحة للكتابة المسرحية وغرضنا هو منع استخدام المصادفات والحوادث الطارئة .. غرضنا هو شق طريق يستطيع أن يسلكه كل انسان يأنس في نفسه القدرة على الكتابة ليجد أنه وجد سبيله الصحيح الى كتابة المسرحية آخر الأمر .. ولهذا كان أول ما يجب عليك أن تفعله هو الحصول على مقدمة منطقية .. وبالأحرى فكرة أساسية . ويجب أن تكون هذه الفكرة مسوقة في عبارات واضحة يستطيع أى انسان أن يفهمها على النحو الذى قصد المؤلف أن يفهمها الناس على منواله ، وذلك لأن الفكرة الغامضة تكون عادة على درجة من السوء نستوى فيها وعدم وجود فكرة على الاطلاق .

والكاتب الذى يستعمل فكرة زائفة مسوقة مع ذاك في تعبير شئ ، أو فكرة رديئة التكوين ، يجد نفسه كاتباً يضرب على غير هدى لكى يملأ الزمان والمكان بحوار لا هدف له ولا غاية .. بل بموضوع مشتت مفكك لا تجمع بين أوصاله صلة . ومن ثمة تجده يخطط بلا حجة .. وبلا برهان مبين يسند به فكرته الزائفة . فلماذا ؟. لأنه لم يحدد مقصده . وترك نفسه يمضى الى غير غاية .

ولنفرض أننا نريد كتابة مسرحية ، عن شخصية تؤثر الاقتصاد في النفقة وتمقت السرف . فهل يكون من خطتنا أن نستعزى بالرجل الذى من هذا النمط ؟ هل نجعله شخصاً يثير الضحك ، أو نجعله شخصية مفعجة تحرك فينا مشاعر الشجن ؟ لسنا ندرى بالرغم من علمنا بصفة الرجل الذى نعلم من أمره ما نعلم . فنحن ليس لدينا عنه الا مجرد فكرة .. هى أننا سوف نصور رجلاً مقتصدًا ، لا يجعل يده مغلولة الى عنقه ، ولا يبسطها كل البسط . إذن فهلهم تتبّع الفكرة شوطاً أبعد . ولنسأل أنفسنا عما اذا كان من الحكمة

أن يكون الانسان معتدلا فى تفقته ، لا يقتصد الى حد البخل ، ولا يسرف الى حد التبذير ؟ وسنرى أن الجواب سيكون بالايجاب الى حد ما .. الا أننا نرانا لا نميل الى الكتابة عن رجل يكون أمره هو هذا الأمر .. أى أننا لا نميل الى الكتابة عن رجل من هذا الصنف المقتصد ، الصنف الفطن البصير بالعواقب الذى يدخر القرش الأبيض لينتفع به فى اليوم الأسود . ان مثل هذا الرجل لا يكون رجلا معتدلا ، انه رجل متبصر بعيد النظر ، ونحن لهذا نبحث عن رجل غيره ، رجل يبلغ من اقتصاده حدا ينكر معه على نفسه . الضرورات التى لا يستغنى عنها أحد ، رجل يشتد فى (توفيره) الى درجة الجنون حتى ليخسر فى النهاية أكثر مما يكسب . عند ذلك نكون قد وصلنا الى المقدمة المنطقية . أو الفكرة الأساسية لمسرحيتنا ، وهى :

« المغالاة فى الاقتصاد تؤدي الى التبذير والتلف »

وهذه الفكرة الأساسية ، وكل فكرة أساسية جيدة من نوعها ، تتألف من ثلاثة أجزاء لا غنى عن كل منها للمسرحية الجيدة . فهلم ننظر قليلا فيما تنطوى عليه هذه العبارة : « المغالاة فى الاقتصاد تؤدي الى التبذير والتلف » ان الجزء الأول من هذه المقدمة المنطقية يوحى الينا بالشخصية المسرحية أو بأخلاق الشخص المقتصد ، والجزء الثانى وهو : « تؤدي الى » يوحى بالصراع . أما الجزء الثالث ، وهو : التبذير والتلف فيوحى بنهاية المسرحية . والآن . هلم ننظر : اذا ما كان هذا صحيحا .. أعنى اذا كانت « المغالاة فى الاقتصاد تؤدي الى التبذير والتلف » ان الفكرة الأساسية فى هذه الرواية توحى بأن شخصا مقتصدا ، غالبا فى اقتصاده ، يدفعه حرصه الشديد على توفير أمواله الى رفض دفع الضرائب المطلوبة منه ، وهذا العمل يستدعى بالضرورة عملا مضادا ، رد فعل ، صراعا من جانب الدولة يضطر الرجل المقتصد الى دفع الضرائب المطلوبة منه ثلاثة أضعاف بتمامها . وعلى هذا فالالاقتصاد يوحى بالشخصية التى تعنى الأخلاق . وهذا

هو الجزء الأول .
وعبارة « تؤدى الى » توحى بالصراع .
والتبذير ، بمعنى التلف ، يوحى بنهاية المسرحية .
فالمقدمة المنطقية الحسنة - وبالأحرى الفكرة الأساسية - هى الخلاصه
الضغيرة لمسرحيتك .
واليك عددا قليلا من الأفكار الأساسية الأخرى :
المرارة تؤدى الى البهجة الزائفة .
الكرم فى غير تبصر يؤدى الى الفقر .
الأمانة تغلب النفاق .
عدم المبالاة بالصديق يهدم الصداقة ويضيع الرفيق .
سوء الخلق يؤدى الى عزلة صاحبه .
المادية تهزم التصوف .
تصنع الحياء والحشمة يؤدى الى الخيبة (من راقب الناس مات غما
وفاز باللذة الجسور)
التباهى يؤدى الى الضعة .
التردد مصيره الخيبة (اذا كنت ذا رأى فكن ذا عزيمة . فان فساد رأى
أن تترددا)
المكر السئ يحفر قبره بيده (لا يحقق المكر السئ الا بأهله) .
الخيانة كفيفة بفضيحة أهلها (من يخن ود أخيه . تكشف الأيام ستره)
الانهماك فى الشهوات يؤدى الى انهيار الروح .
الأناية مفقدة للأصحاب .
التبذير طريق الى العوز .
الانقلب مضيفة لاحترام المرء .
فهذه الأمثال ، أو الأفكار الاساسية وان لم تزد على كونها حقائق صريحة ،

الا أنها تشتمل على كل ما تحتاج اليه المقدمة المنطقية السليمة البناء الحسنة التكوين،، وذلك من حيث الشخصية (وبالأحرى الأخلاق) والصراع والنتيجة . ولكن ما هو وجه الخطأ فيها اذن ؟ وماذا ينقصها ما دام هذا شأنها ؟.

ان الذى ينقصها هو اقتناع المؤلف بها ، وهو ان لم يقرر الطريق الذى يسلكه والفكرة التى يجنح اليها فلن يستطيع أن يكتب لنا المسرحية الصالحة الجديرة بهذا الاسم . ولن يمكن أن تدب الحياة فى الفكرة الأساسية الا حينما يدافع عن هذا الجانب أو ذاك من المشكلة . فاذا تساءلنا مثلا: هل تؤدي الأنانية الى فقدان الأصدقاء ؟

فالى أى ناحية من نواحي هذه المشكلة تجنح ؟ اننا نحن القراء ، أو المتفرجين على روايتك قد لا نوافقك على ما تذهب اليه من رأى فيها ، فعليك اذن أن تبرهن لنا خلال مسرحيتك على وجهة ما تعتقد أنه الحق ومنطاب الصواب من وجهة نظرك .

والآن .. ألق بالك الى السؤال الآتى ، والجواب الذى يليه :

السؤال : اننى مرتبك قليلا ، وفى حيرة من أمرى . هل تريد أن تقول اننى لا أستطيع الشروع فى كتابة مسرحية ما لم تكن لدى فكرة أساسية واضحة عن موضوعها ، أو ما يسميه رجال المنطق فرضا أو مقدمة منطقية لها؟ الجواب : بل تستطيع طبعا ، وهناك طرق شتى للوصول الى فكرتك الأساسية ، واليك واحدة منها .

اذا لاحظت قدرا كبيرا من الأمور الشاذة الغريبة فى عمك السيدة كلارا، أوفى عمك السيد يوشع فانك قد تشعر مثلا بأن فيهما مادة دسمة لمسرحية ، الا أن الراجح أنك لا تفكر فى المقدمة المنطقية ، أو فكرة روايتك الأساسية فى الحال .. ان العم والعمة شخصيتان مثيرتان فلماذا لا تدرس سلوكهما ، وتراقب كل خطوة من خطواتهما .. انك ان فعلت ستنتهى الى أن العمة كلارا

وان تكن امرأة مستمسكة بأهداب دينها ومتعصبة لمبادئه ، الا أنها سيدة فضولية مغرمة باشاعة الشائعات ، والتدخل في شئون الغير ، ولعلك تعرف أزواجا كثيرين انفصل بعضهم عن بعض بسبب فضول العمة كلارا وتدخلها بينهم ودس أنفها في أمورهم . وأنت الى الآن لم تصل الى مقدمتك المنطقية. انك لا تدري شيئا عما يجعل هذه السيدة تفعل هذا الذى تفعل ، لست تعرف لماذا تجد هذه العمة كلارا لذة شيطانية في صب تلك المصائب كلها على رءوس الأطهار والأبرياء ..؟

ولما كنت معترضا أن تكتب عنها مسرحية لأن شخصيتها تسحرك ، وتفريك بالكتابة ، فلا بد أن تحاول اكتشاف كل ما يمكنك اكتشافه من أنباء ماضيها وحاضرها . وفي اللحظة التى تبدأ فيها رحلتك هذه ، رحلتك الى اكتشاف ما تريد من حقائق حياة تلك المرأة ودقائقها تكون قد خطوت الخطوة الأولى في سبيل الوصول الى مقدمتك المنطقية ، شعرت بذلك أم لم تشعر به ان المقدمة المنطقية – وأعود فأذكرك بأننى أبنى الفكرة الأساسية – هى القوة المحركة الكامنة وراء كل ما يصدر عنا من أفعال . ومن ثمة ، فسوف توجه كثيرا من الأسئلة الى جميع أقاربك والى والديك عن السلوك الذى كانت تسلكه عمتك كلارا هذه . وسوف يدهشك أن تعرف أن هذه السيدة المستمسكة بأهداب الدين المتعصبة لمبادئه ، لم تكن تعنى ببنادى الخلق وأصول الاستقامة في شبابها الا قليلا .. لقد كانت فتاة ذات سطوات وذات مغامرات ، مستهترّة وذات ماض ، لقد قتلت امرأة نفسها بسببها يوما ، لأن العمة كلارا أوقعت زوج هذه المرأة في حبال غرامها ، ثم تزوجته بعد انتحار الزوجة . ولكن لم يلبث أن حدث الشيء الذى يحدث في مثل هذه الأحوال عادة ، فلقد راح شبح المرأة المنتحرة يطارد العاشقين حتى اختفى الرجل . وكانت العمة كلارا تهواه وتجبه حبا طاغيا ، فلما هجرها أدركت أن عين الله ساهرة لا تغفل .. لقد عرفت الله أخيرا ، ومن هنا استمساكها هذا بأهداب

الدين ، الشيء الذى لم تكن تتحلى به من قبل . ومن هنا أيضا يقر قرارها على أن تقضى البقية الباقية من حياتها فى التوبة والانابة والتفكير عن آثامها . وهى لذلك تشرع فى تهذيب كل ما تلقاه واصلاح من تتصل به ، ومن ثمة تدخلها فى حياة الآخرين ، وتجسسها على العشاق الأبرار والمحبين الأطهار ، ممن تجمعهم الخلوات يتبائون ويتشاكون ولا يأمون ، انها تضيق بطهرهم ، وهى لهذا تحضهم على الاثم وتزين لهم زلات الشياطين .

انها باختصار تصبح لعنة على الهيئة الاجتماعية كلها ، والدنيا جميعا . والمؤلف الذى يريد أن يكتب عن ذلك مسرحية لا يكون قد حصل على مقدمته المنطقية بعد ، بالرغم من كل تلك المعلومات . لا بأس .. ما دام أن قصة حياة العمة كلارا قد أخذت تتشكل وتتخذ صورتها الواضحة مع ذاك .. وما لم تزل ثمة نهايات كثيرة سائبة لم تترابط أوصالها بحيث يستطيع الكاتب أن يعود اليها فيما بعد ، عندما يكون قد وفق الى مقدمته المنطقية ، أعنى فكرته الأساسية . والسؤال الذى يصح أن يجابها الآن هو : ترى .. كيف يمكن أن تكون نهاية هذه المرأة ؟ هل يمكن أن تترك هكذا الى آخر لحظة فى حياتها وهى تباشر التدخل فى شئون الناس وتسمى بينهم بالدس والوقية وتكرثهم بالمصائب والويلات ؟ كلا بالطبع . ولكن لما كانت العمة كلارا لا تزال حية ترزق ، ولا تنفك تقوم بشناعاتها فى غير رفق أو هوادة ، فواجب المؤلف أن يقرر ماذا تكون نهايتها ، ليس فى الواقع ، ولكن فى المسرحية .

والواقع أن العمة كلارا قد تعيش حتى تبلغ المائة ، ثم تموت فى حادث أو تقضى ختف أنفها .. موتا هادئا لا ينغصها فيه مرض ، ولا تسبقه علة . فهل تكون مثل هذه الموتة مما يساعد المسرحية أو يكسبها أية ميزة ؟ كلا .. بالطبع فالحادث الطارئ شيء دخيل وليس من صلب الرواية ولا صلة له بمنطقها وتسلسل حوادثها . والمرض والموت الهادئ وختف أنف صاحبه هو من

هذا القبيل أيضا .. أعنى أنه لا ينفع الرواية فى شىء . وعلى هذا ، فموت كلارا - ان كانت نهاية المسرحية هى الموت - يجب أن يأتى من صميم أعمالها ، وأى بأس فى أن يظهر رجل ، أو أن تظهر امرأة من ضحاياها فينتقم ، أو تنتقم منها ، ويرسلان روحها الى باربيها ؟ وهى لاتبالى اذا اجتاحتها فورة من غيرتها العمياء أن تتجاوز كل حدودها فتثور بالدين وتتحدى الديان . مما تكون نتيجته حرمانها وطردها من حظيرة الرحمن ؟ أو اعلمها تجد نفسها فى مثل هذه الظروف المثيرة للشبهات المخلة بالشرف لا مفر لها من الانتحار الذى يخلصها مما يحيق بها من بلاء .

ان أى نهاية من هذه النهايات المحتملة يختارها الكاتب ، ستنبئ فيه المقدمة المنطقية عن نفسها .. تلك المقدمة التى يكون مضمونها :

« ان أى تطرف ، مهما كان نوعه ، يؤدى بصاحبه الى التهلكة »

والآن .. هأتذا تعرف ابتداء مسرحيتك ومنتهائها ، بعد ان لم تكن تعرف من أمر عمك كلارا ، ابتداء ، الا أنها امرأة مشوشة اختلط عليها أمر دنياها وأن هذا الاختلاط قد انتهى بها الى الانتحار بعد أن فقدت الانسان الوحيد الذى أحبته فى اخلاص ووفاء ، ولم تحب غيره قط ، وأن هذه المأساة قد مهدت لها السبيل رويدا رويدا الى التمسك بأهداب الدين تمسكا يبلغ حدود الحماسة والتعصب ، وأن تعصبها هذا أودى بحياة أناس أبرياء ، مما أودى بحياتها هى من جراء ذلك .

كلا .. ان أحدا لا يلزمك بأن تبدأ مسرحيتك بمقدمة منطقية ، أعنى فكرة أساسية ، بل فى امكانك أن تبدأها بشخصية من الشخصيات المسرحية أو بحادثة ، أو حتى بفكرة بسيطة ، ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر ، ومن ثمة يكشف الموضوع عن نفسه بنفسه قليلا قليلا ، وسيكون لديك ما فيه كفايتك من الوقت لكى تجد مقدمتك المنطقية فى مجموع ما تقدمه من مادتك المسرحية فيما بعد ، والمهم هو أن تجد هذه المقدمة .

فاذا سألتنى :

هل أستطيع أن أستخدم مثل هذه المقدمة : « الحب العظيم يتحدى الموت نفسه » دون أن يتهمنى أحد بانتحال أفكار الغير أو بالسطو على آثارهم ؟
أجبتك :

فى امكانك أن تستخدمها وأنت آمن مطمئن وان كانت البذرة هى نفس البذرة فى روميو وجولييت . لأن مسرحيتك ستكون من نوع آخر لامراء ، لأنك لم ترقط فى حياتك ولن ترى فى حياتك على الاطلاق ، شجرتين من أشجار البلوط تشبه احدهما الأخرى تمام الشبه ، فشكل الشجرة وارتفاعها وقوتها أمور تتقرر بحسب التربة والمكان وظروف البيئة التى تلقى فيها البذور وتفرخ . والكتاب المسرحيون من هذا القبيل تماما . وأنت لن تجد كاتين مسرحيين يفكران تفكيراً واحداً أو يكتبان بطريقة واحدة على الاطلاق . ويستطيع عشرة آلاف كاتب مسرحى أن يستخدموا مقدمة منطقية - أى فكرة أساسية - واحدة كما كانت الحال منذ أيام شكسبير ، لكنك لن تجد مسرحية من مسرحياتهم مشابهة لمسرحية أخرى الا فى فكرتها الأساسية ولن يخفى ذلك على عرفانك ، ولا على مقدار فهمك للطبيعة البشرية ، ولا على ما آتاك الله من تفكير ولب .

وقد تسألنى :

« وهل ممكن كتابة مسرحية ذات مقدمتين منطقيتين ؟ »

هذا ممكن . الا أن مسرحية من هذا القبيل لا يمكن أن تكون مسرحية جيدة . وآية ذلك أنك لا تستطيع أن تسير فى اتجاهين مختلفين فى وقت واحد . ان الكاتب المسرحى يجد من العناء ما فيه الكفاية لكى يقيم حجته على فكرة أساسية واحدة ، فكيف به أمام فكرتين أو ثلاث ؟ ان المسرحية التى تشتمل على أكثر من فكرة واحدة لا يمكن الا أن يسودها التشويش والاضطراب .

ورواية « قصة فيلادلفيا » (١) للكاتب فيليب بارى F. Barry هي رواية من هذا الطراز ، والفكرة الأولى في هذه المسرحية هي :
« التضحية من كلا الجانبين أمر لا بد منه لزواج ناجح » .
أما الفكرة الثانية فهي :

« ان امتلاك الانسان للمال أو عدم امتلاكه اياه ليس وحده هو الأمر المسئول عن أخلاقه » .

وثمة مسرحية أخرى من هذا النوع هي مسرحية القبرة Skylark لصاحبها سامسون رفايلسون S. Raphaelson وفكرتاها الأساسيتان هما :
« المرأة الواسعة الثراء بحاجة الى مرساة تشدها الى بر الحياة » و :
« الرجل الذى يجب زوجته يجب أن يضحي من أجلها » .

ولا تمتاز هذه الروايات باشتغالها على مقدمتين فحسب ، بل ان كلا من مقدمتيها هامة خامدة وطريقة تقريرها والتعبير عنها طريقة رديئة أيضا .
ان التمثيل الفائق ، والاخراج الشائق ، والحوار البديع ، قد يتضمن نجاح المسرحية في بعض الأحيان ، الا أن هذه أمور لن تعطينا وحدها مسرحية بديعة شائقة .

(١) ملهاة The Philadelphia Story للكاتب الأمريكى فيليب بارى -

تتكون من ثلاثة فصول وقد صدرت سنة ١٩٣٩ - وبطلتها تراسى لورد امرأة طالق ذات كبرياء وزهو وعجب ، لاتستطيع ان تتسامح أو تغض الطرف عن اخطاء الآخرين ، لكنها لاتلبث ان تجد انها هي أيضا تقع في اخطاء شنيعة ولها زلات أشد من زلات الآخرين وهي زلات لاتكاد تقع فيها حتى ترى انها تتخلى عن كبريائها وزهوها وتصبح انسانية صافية الانسانية .

ولعل المؤلف يريد ان يقول لنا ان العلية ليسوا جميعا ذوى كبر حقيقى وتيه بل ربما كانوا ذوى بصيرة - تهديهم الى الجادة وطريق الخير حينما تنبه ضمائرهم الى ذلك .. ورب وضيع الاصل لئيم العنصر يظل هكذا مهما ارتفع في سلم الحياة .
(د - خ)

ولا يذهبن بك الظن الى أن كل رواية أخرجت على المسرح تشتمل على مقدمة منطقية واضحة محدودة ، وان كان هناك فكرة وراء كل رواية ، فمسرحة موسيقى الليل Night Music لكتبتها كليفورد أودتس (C. Odets) تشتمل على هذه المقدمة :

« يجب على الشباب أن يواجهوا الدنيا بقلوب جريئة »
فهذه فكرة ، الا أنها ليست مقدمة منطقية فعالة واضحة الهدف .
وثمة رواية أخرى ذات فكرة ، الا أنها فكرة مشوشة مهوشة . تلك هى رواية «زهرة العمر " The Time of your Life " ومقدمتها: «الحياة عجيبة»
وهى عبارة مطاطة لا شكل لها ولا طعم ولا رائحة . انها وعدم وجود فكرة أساسية منطقية سواء بسواء .
وقد تسألنى :

« ان من العسير أن نقرر تماما ما هى العاطفة الرئيسية فى مسرحية من المسرحيات ، ومن ذلك مثلا رواية روميو وجوليت . فلو أن هذه الحصومة بين الأُسرتين كانت غير موجودة لأمكن أن يعيش الحبيبان فى أمن وفى دعة .
وانه ليليدو لى أن الكراهية - وليس الحب - هى العاطفة الرئيسية فى هذه

(١) كليفورد أودتس Clifford Odets (١٩٠٦ -) ممثل وكاتب مسرحى أمريكى ناجح - ولد فى فيلادلفيا وتعلم فى نيويورك واشتغل ممثلا بالفرق الجواله ثم انضم الى الـ Group Theatre Guild ثم الى الـ Group Theatre وبدأ حياته الادبية بكتابة القصة الطويلة ثم تفرغ للتأليف المسرحى . ومن انجح مسرحياته روايته ضد النازية Till the Day I Die Awake & Sing ثم Paradise Lost ثم Golden Boy التى انقذت الجروب من افلاس مؤكداً ثم Night Music (١٩٤٠) ثم Clash by Night (١٩٤١) .

ويميب النقاد على أودتس أن مقدمات رواياته اى افكارها الاساسية غير مقنعة وشخصياتها الوضيعة شخصيات تغنى النفس - ودفاعه عن الطبقات الفقيرة الوضيعة هو الذى اكسبه محبة الجماهير .
(د - خ)

الرواية .

أما أنا فأجيب على هذا بسؤال مثله :

« هل خضع الحب بين الحبيبين لتلك الكراهية بين العائلتين ؟ كلا ، بل العكس هو الذى حدث . لقد زادت الخصومة بين أسرتيهما جبهة لهما ، ولقد ضاعف جبهما خصومة الأسرتين حدة وشدة ، لقد فكر كل منهما فى التنازل عن لقب الأسرة التى ينتمى إليها ، وكانا بذلك يتحديان تلك الخصومة السخيفة الناشئة بين الأسرتين ، ثم انتهى بهما الأمر أخيرا إلى بذل روحيهما فى سبيل الحب ، وبهذا تلاشت الخصومة وزالت الكراهية ، وبقي الحب ، لقد كان الحب معرضا لتجربة مريرة فى جحيم الكراهية ، فخرج منها ظافرا بأعلام النصر الخفاقة المرفرفة . انه حب لم تكن الكراهية أصلا له ولا سببا ، لكنه كان حبا لنا وترعرع بالرغم من وجود الكراهية ، وعلى هذا ، فالحب هو العاطفة الأساسية فى روميو وجوليت . »

وأنت تسألنى :

« أنا مازلت غير مستطيع أن أجزم ما هو الاتجاه الأساسى أو العاطفة الغالبة فى هذه المسرحية . »

وأنا أقول لك :

« لنأخذ مثالا آخر هذه المرة .. لنأخذ « الأشباح » للكاتب ابسن مثلا . ان المقدمة المنطقية أو فكرة هذه الرواية الأساسية هى :

« ان آثام الآباء تقع على رءوس الأبناء » .

فهلم ننظر ان كان هذا صحيحا . لقد كان الكاتبين ألقنجا رجلا عرييدا وذا غزوات ومغامرات قبل زواجه وبعده . ولقد مات هذا الرجل بسبب مرض الزهري الذى أصيب به بسبب غزواته ومغامراته الشهوانية . وترك من وراءه ابنا ورث عنه هذا المرض الويل . وقد كبر أوزوالد - هذا الابن البائس - ليكون شخصا مدخول العقل زائف التفكير ، قسم له أن يموت فى كنف

والدته بعد آلام وغصص مبرحة .
وهذا هو الموضوع الرئيسى للمسرحية أما ما عدا ذلك ، ومنه هذا الحب
الذى نما بين أوزوالد وبين الخادمة ، وفروع من الموضوع الرئيسى ، أعنى
المقدمة أو الفكرة الأساسية للرواية التى تتناول - كما لا يخفى - مشكلة
الوراثة .

♦ ♦ ♦

شرعت الكاتبة المسرحية ليليان هلمان (١) L. Hellman مرة تكتب رواية

(١) ليليان هلمان - أشهر كاتبة مسرحية تعيش اليوم فى الولايات
المتحدة وقد ظهرت أولى رواياتها ساعة الاطفال The Children's Hour سنة
١٩٣٤ على مسرح برودواى فنالت نجاحا كبيرا ومكثت معروضة موسمين
متتاليين . والرواية كما يذكر المؤلف تدور حول اشاعة خبيثة روجتها فتاة
هندية عن مدرستين - تديران مدرسة للبنات واتهمتهما فيها ظلما بأن لهما
علاقات جنسية شاذة شائنة مما كان له اسوأ الاثر فى نفوس امهات الاطفال
فسحب بناتهن من المدرسة وبذلك أغلقت المدرسة ابوابها « والرواية تمتاز
فى فصلها الاولين بالتحليل النفسى العميق وقد نجحت نجاحا تجاريا كبيرا وان
كان النقاد المسرحيون وعلى رأسهم الادريس نيكول قد ضاقوا بموضوعها
الذى جعل من فتاة صغيرة مصدرا لكل هذا الشر المفترى .

ثم كتبت بعد ذلك روايتها : الايام التالية Days to Come (١٩٣٦)
ويدور موضوعها حول العمل والعمال وهى وان كانت مسرحية قوية الا ان
موضوعها لم يكن من الموضوعات التى اشتهرت ليليان بالاجادة فيها .
وظهرت روايتها العظيمة : الثعالب الصغيرة Little Foxes كما ظهرت
روايتها الرابعة : الرقابة على نهر الرين . Watch on the Rhine سنة ١٩٤١
وروايتها : The Searching Wind سنة ١٩٤٤ .

وتقف ليليان هلمان فى مسرحياتها هذه موقفا وسطا بين الكتاب الاجتماعيين
وكتاب المذهب الواقعى الذين يعنون عناية شديدة بوصف الاخلاق وتصوير
النفوس البشرية .. ولاسيما النفوس الشريرة الموغلة فى حب الاذى كهذه
الطفلة التى تسببت فى خراب مدرسة البنات بفريتها على السيدتين البريشتين
فى رواية «ساعة الاطفال» وكهذه المرأة الشنيعة رجينا جدنز R. Giddens
بطلة الثعالب الصغيرة التى تقتل زوجها وتسرق اخويها لكى تسيطر على احد
المصانع وتكون صاحبة الكلمة العليا على العمال فيه .. او كهذا الكونت الرومانى

عن فكرة اقتبستها من أحد التقارير التى كتبها وليم رفهد W. Roughhead عن المحاكمات الاسكتلندية القديمة . ومما جاء فى تلك التقارير ولقت نظر ليليان من حوادث سنة ١٨٣٠ أو حوالى هذه السنة أن فتاة هندية نجحت فى القضاء على احدى المدارس البريطانية . وكانت أولى الروايات الناجحة التى كتبتها ليليان هلمان واسمها « ساعة الأطفال The Children's Hour » تدور حول هذا الموقف على ما ذكره « روبرت فان جلدر R. Van Gelder » فى جريدة النيويورك تيمس فى الحادى والعشرين من ابريل سنة ١٩٤١ . واليك ما دار بين المحرر وبين المؤلفة عن هذا الموضوع :

لقد تحدثت الآنسة هلمان تقول :

عندما كنت أكتب روايتى « الثعالب الصغيرة » ضربت فيها على نغمة روايتى : « الرقابة على نهر الرين » تلك الرواية التى ضمنتها فكرة تلك الرواية ، وهى الفكرة التى أخشى ألا تكون فكرة هامة ولا شائقة . ليكن .. أن ثمة مدينة أمريكية صغيرة فى الجزء الأوسط من غرب الولايات المتحدة ، مدينة عادية ، أو قل انها مدينة منعزلة قليلا ان لم تكن عادية أو كغيرها من المدن ، وكانت الحضارة الأوروبية تأخذ سبيلها الى تلك المدينة فى صحبة زوج وزوجة أوروبيين من ذوى الألقاب توقفا فيها قليلا وهما فى طريقهما الى الشاطئ الغربى . ولقد عرضت لى فكرة أثارتنى تماما ، لقد فكرت فى استبقاء هذين الثعلبين الأوروبيين للعمل فى تلك المدينة . لكنى ما كدت أشرع فى كتابة روايتى على هذا الأساس حتى رأيتنى أقف ، ولا أستطيع المسير ، لقد كانت بداية طيبة ، لكن العربة لم تلبث أن توقفت وانغرست فى الرمال »

بطل رواية «الرقابة على نهر الرين» وهو احد عملاء الفاشست الذى يقتله بطل حر من اللاجئين الالمان .

وفى سنة ١٩٤٧ ظهرت روايتها : جزء آخر من الغابة Another Port of the Forest! وتعود فيها الى موضوعاتها النسائية القديمة .

(د - خ)

« ثم عرضت لى فكرة أخرى فيما بعد . لقد ساءت نفسى عما يحدث من الانفعالات النفسية فى هذين القلدين . قلبى ذلك الزوج الأوربى وزوجته الأوربية ، اللذين كانا يتضوران جوعا فى أوربا ثم وجدا نفسيهما ضيفين مكرمين فى منزل بعض الأثرياء الأمريكيين ؟ ماذا يمكن أن يعود عليهما من كل هذا التجوال المهلك ، ومن تناولهما تلك الأقراص المنومة اطول مايعانيان من أرق ، ومن تلك الأطعمة الشهية الفاخرة التى تقدم ولا يأكلها أحد الخ الخ .. ان تلك الرواية توقفت هى أيضا ولم أستطع المضى فى كتابتها وظلت تقلقنى وتشغل بالى ، وظل طيف الزوجين الأوربيين يغازلنى ويداعب خيالى باستمرار ؛ وكنت ربما قضيت الأمسية كلها وشطرا من الغد أتعقب الخطوات كلها التى جعلتنى أمزج بين هاتين الروائيتين فى رواية « الرقابة على نهر الرين » . ان الزوجين الأوربيين ذوى الألقاب لا يزالان فى الرواية الا أنهما فيها شخصيتان ثانويتان . ان الأمريكان قوم ظرفاء ، وفيهم غير الظرف شمائل أخرى . لقد تغير كل شئ ، ومع هذا فالرواية الجديدة لا تزال فرعا من الروائيتين القديمتين .. دماؤها من دماؤها وحياتها من حياتها » .

وقد يمضى الكاتب المسرحى فى كتابة احدى مسرحياته أسبوعا بعد أسبوع قبل أن يكتشف أنه انما يحتاج الى مقدمتها المنطقية أى فكرتها الأساسية التى تدله على المقصد الذى يبتغيه من مسرحيته ، فهلم تنقص فكرة من الفكر التى سوف تنتهى فى أناة وفى بطة الى فكرة أساسية ، ولنفرض أنك تريد كتابة مسرحية عن الحب .

ترى أى نوع من الحب ، هذا الذى تريد الكتابة عنه ؟ حسن .. انك تعتزم أن يكون حبا عظيما ، الحب الذى يتغلب على هوى النفس ، وعلى الكراهية وعلى الخصومة ، الحب الذى لا يمكنك أن تشتريه أو تساموم عليه أو تماكس فيه ، الحب الذى يسيل الدموع من أعين المتفرجين لهول التضحية التى يقدم عليها الحبيبان ، كل من أجل صاحبه ، وذلك عندما

تجلى لهم اتصاف الحب على كل ما عداه . فهذه هي الفكرة إذن ، وهي فكرة لا بأس بها . لكنك لا تعرف مسرحيتك فكرة أساسية ، أعني مقدمة منطقية لن تستطيع أن تكتب مسرحيتك حتى تهتدى إليها .

على أن فكرتك البسيطة هذه عن الحب الذي تريد أن تجلوه في مسرحيتك تنطوي على .قدمتك المنطقية وأنت لا تدري .. مقدمة فيها شيء من الوضوح وإن كانت مضمرة إلى حد ما .. فاسمع : « الحب يتحدى كل شيء ويقاوم الناس جميعا » .. ولكن هذه المقدمة مقدمة عائمة وفيها غموض . إنها تقول كثيرا ولهذا فهي لا تقول لك شيئا . فما هو هذا الـ كل شيء .. ومن هم أولئك - الناس جميعا ؟ في وسعك أن تجيب على هذا بأن المقصود هو العقبات التي تعترض سبيل حبك . ولكن هذا يجعلنا نسألك سؤالا جديدا هو : وأى عقبات تعني ؟ فإذا قلت أن الحب يستطيع أن يقلقل الجبال ، كان هذا مبررا لنا لكي نسألك ، وما غناء هذا الكلام وأى فائدة فيه ؟

إن واجبك أن تبين في مقدمتك بكل وضوح كيف يكون ذلك الحب عظيما ؛ بين بجلاء ما هي غايتك وإلى أي مدى سوف يمضي إلى تلك الغاية . ولنمض إلى آخر الشوط ، ولنصور حبا يبالغ من عظمته أنه يقهر كل ما يعترض سبيله حتى الموت نفسه . وهنا تتكشف مقدمتنا على ضوء هذا السؤال : « وهل الحب يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه ؟ وسيكون الجواب في هذه الحالة : «نعم» .. ونعم هذه كلمة تعين الطريق الذي سوف يسلكه الحبيبان . انهما سوف يتجرعان كأس الردى من أجل الحب . وهذه مقدمة ايجابية فعالة ، ولهذا فانت عندما تسأل نفسك عما يتحداه الحب ، فالراجع أنك سوف تجيب بلهجة قاطعة : « إنه الموت » ونتيجة لهذا فانت لن تعرف فقط إلى أي مدى يريد حبيبك أن يمضيا ، بل سوف تكون قد الممت إلى نوع هذين الحبيين ، وإلى صنف الشخصية والخلق اللازمين لكل منهما لكي يمضيا بهذه المقدمة المنطقية إلى نتيجة المنطقية .

هل يمكن أن تكون هذه الفتاة ، بطله مسرحيتك ، فتاة ساذجة غبية ، باردة العاطفة ، تجيد حبك المكائد ؟ كلا بالطبع .

وهل يمكن أن يكون الشاب أو الرجل بطل المسرحية ، رجلا سطحيا ، هوائيا طياشا ؟ كلا بالطبع الا اذا كانا كذلك حتى يلتقيا . وحينئذ يبدأ النضال .. يبدأ أولا ضد حياتهما التافهة التى كانا يحييانها وضد أسرتهما وديانتهم وجميع العوامل الأخرى التى تعمل منحدرة ضدهما بعد ذلك وكلما قدم عليهما العهد ازدادا تفاؤيا وقوة وتصميما حتى لا يباليا آخر الأمر أن يتحديا الموت نفسه ولا يكون أشهى اليهما من أن يطويهما قبر واحد .

فإذا كانت لك مقدماتك المنطقية الواضحة ، المقدمة التى تنتهى الى تيجنتها المحتومة ، لتكشف مجمل موضوعك من تلقاء نفسه تقريبا ولا يكون عليك الا أن تحكم نسجه وتزيد فى اتقانه وتضيف التفاصيل الدقيقة واللمسات الشخصية .

اننا نسلم لك بأنك ، اذا اخترت هذه المقدمة السالفة . « الحب العظيم يتحدى كل شئ حتى الموت نفسه » فانك تكون مؤمنا بذلك ولا بد . بل واجبك يقتضيك أن تكون مؤمنا به ، مذ كنت تحاول أن تقنعنا بهذا وتقيم الدليل عليه . ان واجبك يقتضيك أن تبرهن لنا على أن الحياة تكون تافهة ولا قيمة لها بدون الحبيب المنشود . واذا لم تكن تؤمن بهذا عن عقيدة واخلاص فسوف تقاسى الأمرين اذا حاولت الوصول الى مثل ما يفيض به قلب نورا فى رواية : « بيت دمية » أو ما تفيض به مأساة : « روميوجوليت » من قوة الاتفعال وفورة العاطفة .

ويمكنك أن تسأل عما اذا كان شكسير أو مولير أوابسن ممن كانوا يؤمنون بمقدماتهم المنطقية التى تؤدى الى نتائج منطقية محتومة ؟ ان هذا يكاد يكون الحق الذى لا ريب فيه . والا فقد كانوا من قوة العبقرية بالحد

الذى كان يجعلهم يحسون ما كانوا يصفون وأن يعيدوا الى الحياة الحارة النابضة الدافقة حياة أبطالهم وأن يعيدها بهذه الدرجة من الفيض القوى الجياش الذى يجعل المتفرجين يقتنعون باخلاصهم وصدق احساسهم .

وكيفما كان الأمر فالواجب يقتضيك ألا تكتب شيئاً لا تؤمن به ، ولا يخامرك صدق الاحساس بما فيه . اذ يجب أن تكون فكرة موضوعك الأساسية عقيدة تؤمن أنت بها قبل أن يؤمن بها غيرك . حتى يمكنك اقامة الدليل على صحتها عن ايمان وثبت . واذا فرض أن كانت هذه الفكرة مما لا يقبله عقلى أنا فلا يصح أن تكون كذلك عندك أنت .

ومع أن أحدا لا يفرض عليك أن تذكر مقدمتك المنطقية فى حوار مسرحيتك فيجب أن يعرف الجمهور فحوى الرسالة التى تتقدم اليه بها . ومهما يكن شأن تلك الرسالة فواجبك يقتضيك أن تقيم الدليل عليها .

لقد رأينا كيف أن الفكرة التى تكون عادة البادرة الأولى لأى مسرحية من المسرحيات قد ترد على خاطرك فى أى وقت من الأوقات . كما رأينا لماذا يجب تحويل هذه الفكرة أو البادرة الأولى الى مقدمة منطقية من المقدمات التى تؤدى الى نتيجة محتومة . وأن تحويل هذه البادرة الى مقدمة منطقية ليس من الأمور الشاقة . والآن تستطيع أنت أن تجلس لتبدأ كتابة مسرحيتك غفو'الخاطر وكيفما اتفق ما دامت جميع الأجزاء الضرورية التى تتألف منها هذه المسرحية موضوعة فى أمكتها المعلومة .

وقد يحدث أن تكون قصة المسرحية متكاملة فى رأسك . الا أنك تكون لا تزال مفتقرا الى مقدمتك المنطقية .. فهل تستطيع الشروع فى كتابة المسرحية؟ الأفضل لك ألا تفعل مهما خيل اليك أن الموضوع مهياً وعلى أهبة الاستعداد . ان الغيرة اذا كانت تؤكد النهاية الحزينة فلربما بدا لك أن تكتب مسرحية عن

الغيرة . ولكن هل فكرت فى المصدر الذى يثير تلك الغيرة ويؤجج نيرانها ؟
أىكون هذا المصدر هو ما فى بطالتك من غزل وولع باللعب بقلوب الرجال
وخلب ألبابهم ؟ أىكون مصدرها انحطاط منزلة الرجل وما فيه من نقص ؟
أىكون سبب هذه الغيرة هو ما يوليه أحد أصدقاء العائلة لحيبة الرجل من
عناية ورعاية ؟ أىكون ناشئا من ضيق الزوجة - الحبيبة ؟ - بزوجها وعدم
حبها له ؟ أىكون ناشئا من أن للزوج غشيقة يفضلها على زوجته ؟ أىكون مصدره
هو ما تبذله الزوجة لعشاقها لكى تساعد زوجها المريض ؟ أىكون منشؤه
مجرد الشك وسوء الفهم ؟.

ان كلا من هذه الاحتمالات لابد له من مقدمة منطقية خاصة به دون غيره،
مثال ذلك :

« ان الاختلاط فى أثناء الزواج يؤدى الى الغيرة ثم الى القتل » فأت
اذا جعلت من ذلك مقدماتك المنطقية - أعنى فكرتك الأساسية - فلا بد أن
تعرف الداعى الذى أدى الى الغيرة فى هذه الحالة الخاصة ، أنه داع يؤدى
بالشخص المختلط اما الى أن يقتل واما الى أن يقتل ، وسوف توحى
المقدمة المنطقية بالطريق الذى لا طريق غيره الذى يجب عليك
أن تسلكه لكى تصل الى نتيجة هذه المقدمة . ان ثمة مقدمات كثيرة يمكن
أن تعالج موضوع الغيرة . الا أنه لا يوجد الا قوة محركة واحدة فى مقدماتك
هذه يمكن أن تصل بروايتك الى تبيجتها المحتومة . فالشخص المختلط يتصرف
تصرفات تختلف عن تصرفات الشخص غير المختلط ، أو تصرفات امرأة تبغ
نفسها لكى تبقى على حياة زوجها . وبالرغم من أن الموضوع قد يكون مرتبا
فى ذهنك ، أو حتى فوق الورق ، فانك لا يمكنك الاستغناء بحال من الأحوال
عن المقدمة المحددة الواضحة المعالم التى تؤدى الى نتيجة سليمة معقولة .
انه لمن الحق بل العته أن تجرى وراء التماس المقدمات المنطقية ما لم
تكن متدمة مسرحيتك كلها بينا ذلك آتفا عقيدة راسخة فى قلبك تستيقظها

وتؤمن بها . انك تعرف ما يخامر قلبك من المعتقدات التي تؤمن أنها هي الحق الذي لا ريب فيه ، فانظر في هذه المعتقدات وقلبها على وجوهها ولعلك أن تكون ممن يهتمون بدراسة الانسان وما فطر عليه من طبائع وركب فيه من غرائز ، فخذ اذن واحدة من هذه الخصائص التي تتميز بها النفس الانسانية فلا تلبث أن تجد بين يديك مادة موفورة لكثير من الفكر الأساسية .. أعني المقدمات المنطقية التي تؤدي الى ما تشتهي من نتائج .

هل تذكر تلك الخرافة التي يرويها الرواة عن ذلك العصفور الأزرق المراوغ الختال ؟ اقد زعموا أن رجلا راح يطوف في الدنيا كلها باحثا عن عصنور السعادة الأزرق الشادي ، فلما ينس من انثور عليه عاد أدراجه الى وطنه الأول آسفا مهوم القلب . ثم لا يكاد يستقر هناك حتى يجد أمنيته التي طاف بالدنيا كلها من أجلها تنتظره في نفس البلاد التي لم يبحث فيها من قبل عنها .. لقد كانت هناك طوال هذه الأيام والسنين التي قضاها في أركان العالم باحثا عنها . وما كان أقربها اليه لو عرف كيف يجدها . وفي كان أغناه عن نجشيم هذه الأسفار كلها . وأنت كذلك .. ما أغناك عن تعذيب نفسك وتجشيم فؤادك مغبة البحث عن فكرة أساسية لروايتك ، لأن أي انسان آمنه الله عددا قليلا من المعتقدات القوية الراسخة يكون منجما لا يفنى من الأفكار الأساسية الصالحة ، والمقدمات المنطقية الناضجة التي تؤدي الى نتائجها المحتومة المعقولة .

ولنفرض أنك وجدت بالفعل مقدمة منطقية في جولاتك التي قمت بها وأنت تبحث عن طائر السعادة المفرد ، انك لن تلبث أن تكتشف أن هذه المقدمة على أحسن الوجوه مقدمة غريبة عليك لأنها مقدمة طارئة ، مستوردة ، لم تنشأ معك ، وحيث نشأت أنت .. انها ليست جزءا من نفسك ، والمقدمة الجيدة هي المقدمة التي تصور نفس المؤلف وتردد أفكاره

ونحن نسلم معك بأنك تريد أن تكتب مسرحية جيدة ، مسرحية تستحق الذكر ، وخليقة بالخلود . والغريب العجيب من أمر المسرحيات كلها ، بما فى ذلك مسرحيات المهازل Farces تكون مسرحيات جيدة حينما يشعر مؤلفها أن لديه شيئا مهما يريد أن يقوله ، وليس مجرد شقشقة وهراء يرسله فى الهواء .

فهل هذا ينطبق على ذلك النوع الخفيف من أنواع المسرحيات التى من قبيل مسرحية الجريمة ؟ لى . ان لديك فكرة رائعة لمسرحية يرتكب فيها واحد من الناس « الجريمة الكاملة » وهأتذا تسوقها بأدق تفاصيلها حتى يثبت فى روعك أنها قصة مثيرة ، وأنها سوف تذهل جمهور المتفرجين وتعتقد ألسنتهم من شدة الدهشة ، لكنك لا تكاد تسردها على أحد أصدقائك حتى تراه وقد انقبض وتسرب اليه الملل ، وهنا تشعر بما يصدرك ويخيب آمالك .. وهأتذا تتساءل : ترى ؟ ما موضع النقص فيما سردت من هذه القصة على صديقى ؟ ولعلك تفضل فى هذه الحالة أن تتعرف آراء الآخرين . وأنت تنفذ هذه الفكرة بالفعل ، وتحصل على شئ من التشجيع يسوقه اليك من أردت أن تتعرف الى آرائهم فى رقة وتأدب .. ومع هذا فأنت تشعر بينك وبين نفسك بأن قصتك لا تروقهم ولا تقع من نفوسهم موقع الاستحسان .. فهل هم جميعا قوم بله تافهوا الأفهام ولا أحلام لهم ؟ ترى ؟ ألم يستطيعوا تقدير قصتك حق قدرها ؟ أم أن قصتك هى التى تستحق ذلك لتفاهتها وهوان أمرها ؟ ان الشك يأخذ فى التسرب اليك من حيث قيمة هذه القصة وانك لتعود اليها لتجرى فيها قلمك ولتتناولها بالتبديل والتغيير .. انك تعيد كتابتها فتضيف فيها هنا وتحذف منها هناك ، ثم هأتذا تعود الى أصدقائك مرة ثانية تعرض عليهم مسرحيتك فى ثوبها الجديد ، وهم بالطبع ملمون بموضوعها الذى عرضته عليهم من قبل وان كنت قد رفوت منه مارفوت وعدلت من أمره ما عدلت .. لكنهم لا يتملقونك هذه المرة ، بل هم يبدون

لك ملهم وضيق صدورهم ، والقليلون منهم يدون لك هذا الملل في صراحة
واخلاص وصدق ، ويسقط في يديك ، وتستولى عليك الحسرة وخيبة
الأمل ، لأنك لا تزال جاهلا أسباب الضعف في مسرحيتك ، وان كنت تعلم
علم اليقين أنها فعلا مسرحية رديئة ، وانك لتشعر نحوها بالكراهية .. بل
تحاول أن تنساها وتطرحها وراء ظهرك .

ونحن وان لم نر مسرحيتك هذه لنستطيع أن نقول لك ما هو موضع
الضعف فيها ، وما هو عيبها ، انها مسرحية تقتقر الى المقدسة المنطقية السلبية
الواضحة ، مسرحية لا تشتمل على فكرة أساسية مستقيمة يمكن أن تنتهى
الى نتيجة منطقية يطمئن اليها العقل وتستريح اليها النفس . والمسرحية
التي لا تشتمل على مقدمتها المنطقية الواضحة .. أعنى الفكرة الأساسية
الاجابية التي تصل الى الأفهام في غير لبس ولا ابهام تكون على الأرجح
بن على ما هو أكثر من الأرجح ، مسرحية ذات شخصيات هامدة ،
خامدة ، ولا أثر للحياة فيها .. شخصيات لا تدري لماذا أمكن أن توجد ، انها
لا تعرف مثلا لماذا كتب عليها أن تقترف هذه الجريمة الكاملة ، وكل عذرها
في ارتكاب تلك الجريمة هو أنك أمرتها بارتكابها فارتكبتها ، وتكون
نتيجة هذا كله أن يصبح كل ما تقوم به من أداء وما تلغو به من حوار أداء
زائفا وحوارا مصطنعا خاليا من الصدق ولا يستند الى شئ من المنطق .
ولا يمكن أن يفهم أحد شيئا مطلقا مما تقول هذه الشخصيات أو مما تفعل .
انك قد لا تفهم هذا .. الا أن المفروض أن الشخصيات المسرحية في أية
رواية من الروايات هي شخصيات حقيقية ممن تزخر بهم الحياة الواقعية .
والمفروض أن هذه الشخصيات تأتى أفعالا لأسباب هي صاحبة الأمور والنهي
فيها . والرجل الذي يعتزم ارتكاب جريمة كاملة لابد أن يكون لديه مسوغ
قوى ودافع عميق متأصل الجذور قمين بأن يدفعه الى ارتكابها .
ان الجريمة ليست هدفا في ذاتها . بل الذين يرتكبون الجرائم بدافع العته

أو الجنون لديهم من الأسباب والاعتبارات ما يدفعهم الى ارتكابها . ومن واجبنا أن نتساءل أولا عن أسباب جنونهم وعما أثار السوداء في نفوسهم وحرك شهوة سفك الدم وكراهية المقتولين بين جوانبهم .. ان الأسباب التي تقبع وراء الجرائم هي التي تهمنا وتثير عوامل التشسوف فينا . والصحف السيارة تعج بالأبناء المفصلة عن حوادث القتل والحرائق الجنائية وانتهاك الأعراض .. ونحن نقرؤها ثم لا نلبث بعد قليل أن نتقزز منها وتعافها أنفسنا . فلماذا إذن نذهب الى المسارح لكي نشاهد تمثيل هذه الجرائم أن لم يكن الدافع الى ذلك هو اكتشاف الأسباب التي أدت الى ارتكاب تلك الجرائم ؟ ها هي ذى فتاة صغيرة لما تشب عن الطوق بعد ، تقتل أمها .. فيا لفظاعة الجرم ، ويا لشناعة الجناية . ولكن لماذا ؟ وما هي يا ترى الخطوات المفقطة، التي أدت بهذه الفتاة الى ارتكاب جنايتها ؟ ان الكاتب المسرحي الذي ينجح في عرض أكبر قدر من هذه الخطوات ، هو الكاتب الناجح الذي يعطينا أحسن المسرحيات . وكلما استطعت أنت أن تعرض علينا قدرا أكبر من تصوير البيئة وتصوير مرتكب الجريمة تصويراً نفسياً وتشريحياً ، وفكرته الأساسية التي بسببها ارتكب الجريمة ، تلك الفكرة التي سمينها المقدمة المنطقية التي تؤدي الى نتيجة منطقية كما يقول علماء المنطق .. كلما استطعت أن تفعل هذا ، ضمنت قدرا من النجاح لروايتك أوفر وأوفى .

ان كل شيء في الوجود مرتبط بغيره من الأشياء ارتباطا وثيقا ، وأنت لا تستطيع أن تعالج أى شيء من الأشياء بوصفه شيئا مستقلا لا شأن له بغيره مما يدور حوله في الحياة العامة .

وإذا أخذ القارئ بوجهة نظرنا في ذلك لفضل ألا يجعل همه من كتابة مسرحيته وصف الطريقة التي ارتكبت بها جريمة قتل كاملة ، وآثر أن يعنى في كتابتها بتوضيح الأسباب والدوافع التي أدت الى ارتكاب تلك الجريمة . ولنتعرض الآن تلك الخطوات التي يجدر بالكاتب اتباعها وهو يرسم

خطته لبناء هيكل مسرحية من مسرحيات الجريمة ، لنرى كيف تتلاءم العناصر المختلفة كل منها مع سائر العناصر الأخرى .

ترى ، ما عسى أن تكون تلك الجريمة ؟ اختلاس ؟ استيلاء على مال بتهديد صاحبه بالتشهير به والاساءة الى سمعته ؟ سرقة ؟ قتل ؟
لتكن الجريمة جريمة قتل اذن . ولنفرغ الآن القاتل الذى ارتكب الجريمة لكى تتساءل عما دفعه الى ارتكابها . هل كان الدافع اليها هو مجرد شهوة القتل ؟ أو أنه ارتكبها للاستيلاء على مال المقتول ، أو للانتقام منه ، أو طمعا فى شىء آخر ، أو لتصحيح خطأ قديم من وجهة نظر القاتل ؟ ان ثمة أنواعا كثيرة من الجرائم التى يجب أن تعيننا على الاجابة على سؤالنا هذا فى الحال . ولنفرض أننا اخترنا الطمع ليكون الدافع الى الجريمة لنرى الى أين ينتهى بنا .

ان القاتل يجب أن تتحزب الأمور من حوله حتى تصل به الى نقطة يرى فيها أن شخصا ما يعترض سبيله ويقف له بالمرصاد . انه ييذل كل ما فى وسعه لكى يؤثر على هذا الشخص ، ولكى يكتسب رضاه ، وربما أفلح فى اكتساب صداقته ، وبهذا تتلافى أسباب ارتكاب الجريمة ، ولكن .. لا . ان الفريسة المأمولة يجب أن تكون شخصا قد قلبه من صخر ، والا فلن تكون ثمة جريمة على الاطلاق ، وبالتالي فلن تكون ثمة مسرحية . ولكن لماذا يجب أن تكون الفريسة شخصا قاسيا فولاذى القوادى لا يمكن أن يسترضيه أحد أو ينجح فى اكتساب مودته ؟ هذا مالا نعرفه ، ونحن لا نعرفه لأننا لم نعرف مقدمتنا المنطقية التى تؤدى بنا الى تبيجنا المنطقية بطريقة منطقية . ولا بأس من أن نقف هنا لحظة لنرى ما عسى أن تؤول اليه مسرحيتنا اذا استمررنا فى الكتابة بدون أن تكون لدينا تلك المقدمة : تلك الفكرة ولكن وقوفنا ذاك شىء لا داعى اليه ، فنظرة سريعة الى ما كان لابد أن نمضى فيه كفيلة بأن تظهر لنا سوء ما ينتهى اليه بناء الرواية . ان أماننا

رجلا يوشك أن يقتل رجلا آخر لأنه يقف حجر عثرة في سبيل أطماعه .
فهذه فكرة طالما كانت الدافع الأساسى وراء مئات من المسرحيات ، غير أنها
فكرة ضعيفة متهافئة بحيث لا يمكن أن تصلح لأن تكون أساسا لمجمل
مسرحية . وعلى هذا فلنمعن النظر أكثر وأكثر فى العناصر التى بين أيدينا
لكى نجد مقدمة منطقية ايجابية .. أعنى مقدمة تفتح لنا أبواب الأمل والعمل .
ان القاتل سيرتكب جريمة القتل لكى يصل الى غرضه ويحقق الهدف
الذى يصبو اليه ، ومثل هذا الشخص لن يكون نمطا جيدا من الرجال
الأسوياء ختما ، فالقتل ثمن باهظ اذا اشترى به القاتل ما تصبو اليه نفسه ،
وهو من أجل هذا جريمة لا يمكن أن يقدم عليها الا شخص قاس لا تعرف
الرحمة الى قلبه سيلا — وهنا مربوط الفرس اذن .. ان القاتل ينبغى أن يكون
رجلا قاسيا ميت القلب أعمى البصيرة ، أنايا لا يرى الا الهدف الذى تجذبه
اليه أنانيته .

ان مثل هذا الشخص يكون دائما شخصا ضارا مؤذيا لا خيره للمجتمع،
وتصور ما قد يعود على المجتمع من بلاء اذا أفلح هذا المجرم فى الافلات من
نتائج ما تجنى يده ، وتصور ما يعود على المجتمع من مثله اذا هو وصل
الى منصب من المناصب الكبرى ذات المسئولية .. أرجوك أن تفكر فى مدى
الضرر وفداحة الشرور التى يجلبها على الناس . انه يستطيع أن يسدر فى
غيه الى مالا نهاية دون أن يفكر فى شىء الا فى نجاحه .. ولكن هل يستطيع
ذلك حقا ؟ هل يستطيع انسان لا يمكن للرحمة أن تقف بسبيل مطامعه أن
يدرك النجاح الكامل غير المنقوص ؟ كلا بالطبع . فهذه القسوة التى تجعل
القلوب كأنها مقدودة من حديد هى والكراهية سواء بسواء .. انها تحمل
فى أطوائها بذور دمارها .. حسن جدا .. وما دمننا قد سلمنا بهذا ، فاننا نكون
قد وضعنا أيدينا على مقدمتنا المنطقية وهى :

« ان الطمع الأشعبي الذي لا يعرف الرحمة يؤدي الى حتفه بظلمه »
ونحن قد عرفنا الى الآن أن هذا القاتل سوف يرتكب جريمة من جرائم القتل
الكاملة بقدر ما يمكن أن يكون الكمال ، الا أن مطامعه سوف تسحقه في
النهاية ، وهذا يفتح أمامنا الباب على مصراعيه لاحتالات لا حصر لها .
ونحن قد عرفنا الى الآن الكثير عن هذا القاتل . الا ان ثمة الكثير أيضا
مما لا بد من معرفته عنه . ففهم الشخصية الروائية ليس من البساطة بهذا
القدر . وسوف تتناول هذا كله في الفصل الذي خصصناه للشخصيات ،
غير أن مقدمتنا المنطقية هذه هي التي أمدتنا بالنسب والخصائص البارزة
المميزة للشخصية الرئيسية في المسرحية .

ومقدمتنا هذه . أو فكرة مسرحيتنا الأساسية التي وفقنا إليها أو التي
نقول : « ان الطمع الأشعبي الذي لا يعرف الرحمة يؤدي الى حتفه بظلمه »
هي نفسها الفكرة الأساسية لمسرحية « ماكبث » التي كتبها شكسبير ، وذلك
على ما بينا من قبل .

وهناك طرق كثيرة للوصول الى المقدمات المنطقية تختلف باختلاف الكتاب
المسرحيين — وهناك من الكتاب من يستعمل أكثر من طريقة واحدة للوصول
الى مقدمته المنطقية .

فاليك طريقة أخرى غير التي ذكرنا .

لنفرض أن أحد الكتاب المسرحيين رأى وهو في طريقه الى منزله ذات
ليلة مجموعة من الصبية يهاجمون أحد المارة . انه لا يلبث أن يغضب ويثور .
ويشتم به غضبه . انهم فتيان تتراوح أعمارهم بين السادسة عشرة والثمانى
عشرة والعشرين — وهم بذلك مجرمون أشقياء ممن قست قلوبهم وخلت من
التعقل أذهانهم ، وهو يتأثر بذلك غاية التأثر حتى ليفكر في كتابة مسرحية
عن جرائم الأحداث وخطايا الشباب . الا أنه يرى أن الموضوع عويص مترامى

الأطراف ولا يقف عند حد . فأى وجوهه المحددة يمكنه أن يتناول ياترى ؟
أى هذه الجرائم التى يرتكبها أولئك الأحداث يجعله موضوعا لمسرحيته ؟
لنفرض أنه اختار من بينها جريمة قطع الطريق على المارة ، لأنها كانت الجريمة
التي أثرت فيه ، وطبعته بالطابع الذى أدى الى تفكيره فى ذلك ، ثم هو يؤمن
بأنها قميئة بالتأثير فى جمهور النظارة بنفس الطريقة التى تأثر هو بها .

ولا يكاد الكاتب يفكر حتى يدرك أن أمثال هؤلاء الأحداث شباب أغبياء
لأنهم لا يعرفون أنهم لو وقعوا فى أيدي البوليس لقضوا على أنفسهم وانتهت
حياتهم ، اذ سوف يحكم عليهم بالسجن أكثر من عشرين عاما لقطعهم الطريق
ونهب أموال الغير بالقوة . فيألهم من حمقى بله !... والكاتب - هذا الكاتب -
قد يؤدى به تفكيره بعد هذا الى أن فريستهم أو هذا الرجل الذى يقطعون
طريقه ، ان هو الا رجل فقير لا يحمل من النقود الا مبلغا تافها ، وهم بذلك
يعرضون أنفسهم ، بل حياتهم ، لأشد المخاطر مقابل لا شئ .

ألا ما أجمل هذا ! انها لفكرة طيبة لمسرحية طيبة . وها هو ذا كاتبنا
المسرحى يشرع من فوره فى كتابتها ، غير أن المسرحية تتأبى على الكاتب ،
ولا تريد أن تتقدم خطوة ، وأنت لو كنت كاتب مسرحيا لما استطعت أن تكتب
رواية عن حادث من حوادث قطع الطريق . والكاتب المسرحى يشور نائره
ويحتدم غضبه حينما يشعر بعجزه عن كتابة تمثيلية عن فكرة لا يساوره
الشك فى حسنها ووجاهتها .

ان حادث قطع الطريق هو حادث قطع الطريق لا أكثر ولا أقل ، وهو
ليس بدعا فى الجواث ولا شيئا جديدا . ولكن وجهة النظر غير العادية هنا
قد تكون شباب هؤلاء المجرمين . ولكن . لماذا يسرق هؤلاء الفتيان يا ترى ؟
ربما كان آباؤهم لا يعنون بشئونهم ولا يلقون بالهم اليهم . وربما كان
آباؤهم من العراييد السكارى ، أو الذين تستغرقهم مشاكلهم الخاصة
فلا تدع لهم الوقت الكافى للعناية بأبنائهم . ولكن .. لماذا تكون هذه حالهم ؟

لماذا يكبون على الشراب بهذه الصورة التي تجملهم يهملون أبناءهم . ان في الدنيا كثيرا من أمثال هؤلاء الفتيان - وان لم يكن جميع آبائهم من معتادى ادمان الشراب ، الا أنهم مع ذلك أناس لا ينطوون على مثقال ذرة من المحبة لأبنائهم . ولكن . هل من الممكن أن يكون هؤلاء الآباء قد فقدوا كل سيطرة على أبنائهم ؟ انهم قد يكونون فقراء شديدي الفقر بحيث لا يستطيعون اعالة اولادهم . فلماذا لا يبحثون عن عمل يدر عليهم أخلاف الرزق ؟ آه . لعل الكساد العام هو المسئول عن هذه الحال التي لا يجد فيها الناس عملا ، والتي جعلت هؤلاء الفتيان يحيون حياتهم في الطرقات وعلى أرصفة الشوارع ، فلم يعرفوا من دنياهم الا الفقر والاهمال والقبذارة تلك العوامل التي هي أقوى أسباب الاندفاع نحو الجريمة .

وليس الأطفال وحدهم هم الذين يعج بهم ذلك القطاع الموبوء من قطاعات الحياة . فالألوف المؤلفة من أمثالهم في طول البلاد وعرضها ، الألوف المؤلفة من فقراء البشر يضطرون شظف الحياة الى الجريمة كمبرح مما هم فيه من بؤس ومتربة . ان الفقر هو الذى دفع بيديه في ظهورهم دفعا . انه هو الذى شجعهم على أن يصبحوا مجرمين . فهذا هو السبب اذن .

« ان المسغبة - أعنى الفقر الشديد . تشجع على الجريمة »

وهكذا نجد مقدمتنا المنطقية . وهكذا يجد الكتاب المسرحى فكرته الأساسية .

والكتاب المسرحى ينظر من حوله بعد هذا ليجد المكان الذى يجرى فيه مسرحيته، وهو من أجل هذا يتذكر طقوله هو نفسه . أو شيئا مما رأى أو مما حدث أمامه . أو شيئا مما قرأ من هذا فاقتطفه في قصاصة من الصحف وهو مهما كان الأمر لا ينفك يفكر في أماكن مختلفة من تلك الأمكنة القمينة بتشجيع الجريمة ، وهو لا ينفك يدرس الناس ويستذكر منازلهم ويفكر في المؤثرات ، ويدمن التفكير في أسباب انتشار الفقر والمتربة . ثم هو يحقق

وَيَدَقُّ فِيمَا صَنَعَتْهُ مَدِينَتُهُ لَتَلَفِي هَذِهِ الْأَسْبَابَ .

وهو بعد هذا يعود الى الأولاد أنفسهم ليرى أهم أغبياء حقا ؟ أم أن الإهمال والمرض والطوى - أعنى الجوع المسيت - هى التى آلت بهم الى هذا المآل ؟ ثم هو يقرر أن يجعل تركيزه كله على شخصية واحدة فحسب . وبالأحرى الشخصية التى سوف تساعد على كتابة مسرحيته . وها هو ذا يجد تلك الشخصية - وهى شخصية غلام ظريف فى السادسة عشرة من عمره . وله أخت قريبة من هذه السن . وقد اختفى والد الغلامين تاركا من خلفه هذين الأخوين الصغيرين وتاركا زوجة مريضة بائسة ، لقد عجز الوالد المسكين عن وجود عمل يرتزق منه ، مما جعله يضيق بالحياة ذرعا فهجر بيته وارتحل عن بلاده ، وسرعان ما ماتت زوجته المريضة بعد هذا . أما الفتاة التى كانت فى الثامنة عشرة من عمرها فقد صممت على رعاية أخيها وتنشئته ، لشدة ما كانت تحبه ، والذى لم تكن تتصوره من امكان الحياة بعيدا عنه . وكان فى امكانها أن تعمل ، وكان فى الامكان أن يأوى جونى الى ملجأ من ملاجئ الأيتام - ولكن هذا يكون معناه أن تصبح مقدمتنا ، أعنى الفكرة الأساسية التى انتهى اليها كاتبنا المسرحى ، وهى أن الفقر الشديد يشجع على الجريمة فكرة لا فائدة منها اذا اتجه الكاتب هذا الاتجاه . وعلى هذا فخير للمسرحية أن ينطلق جونى فى الطرقات بينما أخته تعمل فى أحد المصانع .

وتكون لجونى فلسفته الخاصة ازاء كل شئ . ونحن نعرف أن غيره من الفتيان لهم آباؤهم ومدرسوهم الذين يتولونهم بالرعاية والعناية . وهؤلاء يعلمونهم أن يكونوا أمناء طائعين . وجونى يعلم من تجربته الخاصة أن هذه ليس الا هراء فى هراء . فهو اذا أطاع القوانين فلسوف يطوى أيامه جائعا لا يجلب ما يأكله . ومن ثمة فهو أيضا له مقدمته المنطقية ، أعنى فكرته الأساسية فى الحياة ، تلك الفكرة التى ملخصها « انك اذا كنت ممن يابهون كثيرا بالنظم والقوانين فلن تفوز من الحياة بطائل » ولقد آمن هو بهذا ايمان الخير

المجرب مرة بعد أخرى . ولقد سرق مرارا وكان في كل مرة يفلت بما يسرق . أما الذى يقف فى الناحية المقابلة للناحية التى يقف فيها چونى ، فذاك هو القانون . القانون الذى نعلم أن مقدمته المنطقية هى « انك، لن تستطيع أن تفلت مما جنيت ولا أن تنجو من ربة القانون » أو « ان الجريمة لن تعود على صاحبها بأى جدوى » .

وچونى له أبطاله هو أيضا ، أبطاله الذين اعتادوا ما اعتاده هو من سلب ونهب ، والذين يؤمن أعظم الايمان باستطاعتهم أن يبرزوا فى ذلك الميدان أى انسان ، ومن هؤلاء چاك كولى مثلا . وهو شاب من نفس الجهة ومن نفس البيئة التى أنجبت چونى، وقد كان شباب البلاد كلها يعرفونه ويطاردونه لكنه كان يغلبهم ويضحك على ذقونهم أجمعين .

ولكى تعرف چونى كما ينبغى أن يعرف فلا بد من أن تبحث عن ماضيه ، بما فى ذلك الماضى من نشأة وتعليم وطموح وعبادة للبطولة وبواعث الهام . وصداقات ، وحينذاك تنطبق عليه مقدمتنا المنطقية ، أو الفكرة الأساسية للمسرحية ، كما تنطبق على الملايين من أمثاله تمام الانطباق .

وأنت اذا لم تكن نظرتك الى چونى الا أنه شخص من الطعام - أى بلطجى - فحسب ، ولكنك لا تدري السبب فى كونه كذلك ، فما لا شك فيه أنك سوف تنتقر الى مقدمة منطقية أخرى . أو فكرة أساسية من قبيل: « ان افتقار البلاد الى هيئة بوليسية قوية يشجع المجرمين على ارتكاب جرائمهم » ولا شك أننا سوف نتساءل عما اذا كان هذا صحيحا أو غير صحيح ، وقد يجيب الجاهلون على هذا التساؤل بالايجاب ، لكنك سوف تتساءل أيضا عما يمنح أبناء أصحاب الملايين من الخروج الى المجتمع وسرقة رغيف من الخبز كما يصنع چونى ، واذا كان ثمة قوة من البوليس أكثر مما لدينا ، أفكان هذا يستتبع نقصا فى الفقر والبؤس بنسبة هذه الكثرة فى رجال البوليس ؟ ان التجربة تجيب على هذا التساؤل بالنفى . وعلى هذا

تكون المقدمة المنطقية التى تقول بأن « الفقر الشديد يشجع على الجريمة »
مقدمة عملية وأكثر صحة من المقدمة السابقة .

إنها المقدمة التى رأيناها فى مسرحية « الطريق المسدود » لسدنى كنجسلى

•••

وعلى هذا فيجب عليك أن تقرر الطريقة التى تسلكها لمعالجة فكرتك
الأساسية هذه . فهل توجه التهمة فى ذلك الى المجتمع ؟ هل تصور الفقر
وتعلل أسبابه ثم تصف للناس علاجاً له ومخرجاً منه ؟ لقد قرر كنجسلى أن
يصور الفقر ويعلل أسبابه فحسب ، ثم يدع جمهور النظارة يستتجون
انتائج التى تروقه . فإذا أردت أنت أن تزيد شيئاً على ما كان يصنع
كنجسلى فأضف الى مقدمتك المنطقية مقدمة ثانوية تعسح بها المجال للمقدمة
الأصلية ، وإذا لزم الأمر فزد عليها مرة ثانية حتى تلأثم قضيتك ملائمة تامة .
وإذا وجدت وأنت مكب على كتابة مسرحيتك أن مقدمتك لا يمكن تبريرها
أو الدفاع عنها لأنك غيرت رأيك فيما كنت تريد أن تقوله . فضع مقدمة
منطقية جديدة ، واصرف النظر عن المقدمة القديمة .

وإذا تساءلت : « هل المجتمع مسئول عن الفقر » ؟ فيجب عليك أن تقيم
الدليل على وجهة النظر التى تذهب اليها فى اجابتك على ذلك التساؤل .
وهنا تختلف تمثيليتك ولا بد عن تمثيلية كنجسلى . وفى وسعك بالطبع أن
تصوغ أى عدد من المقدمات المنطقية كالفقر أو الحب أو الكراهية — وأن
تختار منها ما يروقك أكثر ، وما يرتاح اليه قؤادك .

إن فى وسعك أن تصل الى مقدمتك الأساسية باحدى طرق كثيرة كثيرة
هائلة ، وتستطيع أن تبدأ بفكرة يمكنك أن تحولها من فورك الى مقدمة
منطقية ، أو يمكنك أن تطور أولاً موقفاً من المواقف التى تحصر على
احتوائها على امكانيات كثيرة لا تحتاج الا الى المقدمة المنطقية الصحيحة التى
تجعل لهذه الامكانيات معنى وتوحى لها بنهاية .

وفى وسع العاطفة أن تملئ عليك مقدمات منطقية كثيرة ، الا أن الواجب يقتضيك أولا أن تبرقش هذه المقدمات قبل أن تستطيع هذه المقدمات أن تعبر عن فكرة الكاتب المسرحى . وهلم فاختبر عاطفة الغيرة بعد أن تنفعل بها - ان الغيرة تغزو الأحاسيس المتولدة عن عقدة النقص ، أو مايسمونه مركب النقص . والغيرة التى من هذا القبيل لا يمكن أن تكون مقدمة منطقية، لأنها لا تعين هدفا للشخصيات المسرحية فهل يمكن أن يكون من الخير اذا قلنا « ان الغيرة تدمر » ؟ كلا ولو أننا نعلم الآن الفعل الذى ستقوم به الغيرة فى هذه العبارة ، فاذا توسعنا فى تعبيرنا قلنا : « ان الغيرة تدمر نفسها » وجدنا أننا الآن تلقاء هدف ، اننا نعلم ، كما يعلم الكاتب المسرحى ، أن التمثيلية سوف تستمر الى أن تدمر الغيرة نفسها . وفى وسع المؤلف أن يبنى عليها ما يشاء ، فيقول مثلا : « ان الغيرة لا تدمر نفسها فحسب بل هى تقضى على المخلوق الذى يحبه صاحبها » .

ونرجو أن يميز القارئ بين المقدمتين المنطقيتين الأخيرتين ، اذ أن بينهما أوجه خلاف لا حصر لها ، والمقدمة المنطقية للمسرحية تتغير ولا بد بتغير كل وجه جديد من أوجه الخلاف هذه . لكنك كلما غيرت مقدمتك المنطقية يكون من واجبك الرجوع من حيث بدأت لتعيد كتابة خلاصاتك بالعبارات التى توائم فكرتك الأساسية الجديدة ، أما اذا بدأت بفكرة أساسية ثم تركتها الى غيرها فسوف يؤثر هذا فى مسرحيتك ويعيبها عيبا شديدا . واعلم أن أحدا لن يستطيع أن يبنى روايته على فكرتين أساسيتين ، كما لن يستطيع أحد أن يبنى بيته على أساسين .

والآن لنستعرض ملهامة « طرطوف » للكاتب الفرنسى موليير لنرى أنها مثال طيب للطريقة التى يمكن بها أن تنمو المسرحية من مقدمة منطقية (انظر ملخص الرواية وتحليلها فى (١ - من الروايات المحللة فى آخر هذا الكتاب) ان مقدمة طرطوف هى : ان الذى يخفر للآخرين حفرة لا بد أن يقع هو

نفسه فيها .

والمهمة تبدأ بالسيدة برنل Pernelle وهي توبخ زوجة ابنها الثانية الشابة « المير » Elmiere وحفيدها وحفيدها ، لأنهم لا يحترمون طرطوف الاحترام الذي ينبغي . لقد جاء ابنها أورجون بطرطوف الى المنزل . وليس بخفى أن طرطوف هذا ليس الا وغدا متكررا في ثياب رجل من رجال الدين ، وهدفه الحقيقي هو ما يصبو اليه من تلك العلاقة الغرامية الأئمة بينه وبين زوجة أورجون ، ثم الحصول على أملاك هذا الرجل . وكان طرطوف يظهر من التقى المصطنع وآيات الورع الكاذب ما خلب به لب أورجون وجعله يعتقد أنه هو نفسه المسيح المخلص مجسما . ولكن لنعد الى حيث تبدأ الرواية .

لقد كان هدف المؤلف هو أن ينشئ الجزء الأول من فكرته الأساسية بأسرع ما يمكن ، فاسمع اذن الى هذا الحوار الذي تتكلم فيه السيدة برنل :

السيدة ب : (الى داميس ، وهو حفيدها) ان طرطوف اذا كان يعتقد أن شيئا من الأشياء باطل ففى وسعك أن تعتقد أنه باطل حقا . انه رجل يحرص على أن يهديكم جميعا السبيل الى الجنة ما دتم تتبعون ما يشير عليكم به ولا تعصون له أمرا .

داميس : تتبعه ؟ انى لن أصحبه فى طريق أبدا .

السيدة ب : ان هذه ليست حماقة منك فحسب ، بل ان ما تقوله هجر واسفاف ، ان أباكما يحبه ويثق به ، وحسبكما هذا لكى تحباه كما يحبه هو .

داميس : انه لا أبى ، ولا أى شخص غيره يستطيع أن يحملنى على أن أحبه أو أن أثق به . اننى أمقت هذا الرجل وأضيق بأساليبه ، وأكون كاذبا لو قلت غير هذا ، واذا هو حاول مرة ثانية أن يتحكم فى ويتغطرس على

فلسوف أحطم له رأسه .

دورين (الوصيفة) : حقا ياسيدتى . ان ما لا يحتمل أن نرى هذا الرجل المجهول الأهل والذي جاء الى هنا فقيرا معدما لا يملك مليما ولا يلبس الا أسمالا ، نراه اليوم وقد أخذ على عاتقه أن يقلب كل شىء هنا رأسا على عقب . ويتحكم فى البيت بأجمعه .

السيدة ب : انتى لم استطلع رأيك فيما نحن فيه (ثم تقول للآخرين) ان من الخير لهذه العائلة لو أن طرطوفا يسيطر عليها حقا .
(فهذه هى أول اشارة لما سوف يحدث حقيقة فيما بعد ، وذلك حينما يوصى أورجون لطرطوف بثروته) .

دورين : انك قد تحسينه قديسا يا سيدتى ، ولكنى لا أرى فيه الا منافقا .

داميس : أقسم انه كذلك .

السيدة ب : أمسكا عليكما لسانكما جميعا . انتى أعرف أنكم كلكم تكرهونه — وذلك لأنه يرى خطاياكم ولديه من الشجاعة ما يجعله يصارحكم بها .

دورين : بل هو يصنع ما هو أكثر من هذا . انه يسعى لكى يمنع سيدتى من الترحيب بأى جماعة على الاطلاق . ما الذى يجعله يهذى ويثور بها كما يفعل عندما تلتقى زائرا عاديا ؟ ما الضرر فى هذا ؟ ان السبب فى هذا على ما أعتقد هو انه يغار عليها .

(أجل . انه يغار عليها كما سوف تكتشف ذلك فيما بعد . وموليير حريص كل الحرص على التلميح الى كل شىء والاشارة اليه سلفا)
المير : دورين .. هذا هراء .

السيدة ب : بل هو أسوأ من الهراء . فكرى يا فتاة فيما لغوت به ، ثم اخجلى من نفسك . (وتقول للآخرين) انه ليس طرطوف العزيز وحده هو

الذى يستنكر شفكك الشديد بالاختلاط بالناس . بل يستنكره الحي
بأجمعه .

ان ابنى لم يفعل شيئا فى حياته قط أحسن مما صنع حين أحضر طرطوف
هذا الرجل الفاضل .. الى هذا المنزل ، لأنه اذا كان فى الدنيا بأسرها رجل
يستطيع اعادة الغنم الضالة الى حظيرتها ، فان هذا الرجل هو طرطوف
ولو عقلتم لاسستمعتم الى ما حذرکم منه من أن هذه الزيارات والمآذب
والمراقص التى تقومون بها ان هى الا حيل وأحاييل بارعة مما يصنعه
الشیطان لکم لیدمر به أرواحکم .
المیر : ولماذا يا أماء ما دامت المتعة التى ننشدها من هذه الحفلات متعة
بريئة براءة كافية ؟ .

...

فاذا أعدت قراءة المقدمة المنطقية لاحظت أن شخصا ما — هو فى هذه
الحالة طرطوف — سوف يوقع فى شراكه بعض الأشخاص البراء السذج،
الذين تأخذهم المظاهر فى سهولة ويسر — وهم هنا أورجون وأمه هذه السيدة
پرنل — وذلك بما يدعيه رياء من قداسة وتقى وورع ، مما سوف يستاعده
فيما بعد على الاستيلاء على ثروة أورجون . ومما يجعل المير الجميلة عشيقته
لو نجحت خطته .

ونحن نشعر منذ افتتاحية الرواية بأن هذه الأسرة السعيدة تتهددها كارثة
ماحقة توشك أن تحل بها ، وان كنا لم نر أورجون بعد ، بل لم نر الامه
السيدة پرنل وهى تدافع عن هذا القديس الزائف . وهل يصدق أحد أن
رجلا أوتى مسكة من العقل مثل هذا الرجل أورجون ، وقد كان ضابطا من
ضباط الجيش ، يمكن أن يثق كل تلك الثقة العمياء فى رجل غيره ، ثقة
تبلغ من السذاجة هذا المبلغ الذى يجعله لتيح له الفرصة فيكاد يجلب الدمار
على بيته ؟ فاذا كان حقا يثق كل هذه الثقة فى طرطوف فان المؤلف يكون قد

أنشأ الجزء الأول من مقدمته المنطقية بطريقة صريحة قاطعة .
لقد رأينا إذن كيف أن طرطوف ، بطرقه الخبيثة وبمساعدة أورجون أيضا
فريسته المنشودة ، كان يحفر الحفرة لأورجون . فهل ياترى سوف يقع هو
فيها ؟ لسنا ندرى حتى هذه اللحظة . ومع هذا فاهتمامنا يزداد وتشوفنا
يكبر . فهل فلنر اذا ما كانت ثقة أورجون في طرطوف ثقة ثابتة لا تتزعزع
كما تريد أمه أن تلقى في روعنا .

ها هو ذا أورجون قد وصل الى منزله الساعة بالضبط من رحلة قضى
فيها ثلاثة أيام ، وها هو ذا يلقي كليات أخا زوجته الثانية :

كليات : لقد بلغنى أنك ستصل وشيكاً فبقت رجاء أن أراك .
أورجون : هذا لطيف منك . لكنى أستسمحك المَعذرة اذا أنا ، قبل أن
تحدث فى أى شىء ، وجهت سؤالاً أو سؤالين الى دورين لأقف منها على
بعض الأنباء (الى دورين) هل كان كل شىء على ما يرام فى أثناء سفرى ؟
دورين : ليس كما ينبغى ياسيدى . فلقد أصيبت سيدتى بالحمى أول
أمس وقاست من ذلك آلاماً شديدة فى رأسها .

أورجون : أحق هذا ؟ وطرطوف ؟

دورين : أوه : انه بخير ما تحب — ويكاد يفيض صحة وعافية .

أورجون : آه يا طرطوفى العزيز .

دورين : ان سيدتى لم تذق شيئاً من الطعام وقت العشاء تلك الليلة من
شدة ما كانت تعاني من المرض .

أورجون : آه . وطرطوف ؟

دورين : لم يذق غير زوج من الحجل ونصف فخذ محشوة . من لحم الضأن

أورجون : يا لطرطوفى المسكين ..

دورين : ان سيدتى لم تذق سبتة من النوم طول الليل ولهذا لم نر بدا من
السهر الى جوارها حتى مطلع الفجر

أورجون : صحيح ؟ وطرطوف ؟

دورين : طرطوف ؟ لقد ذهب من المائدة الى سريره من فوره حيث كان يستمتع ، اذا حكمنا بما كنا نسمع من شخيره ونخيره ، بنوم هادىء عميق حتى أسفر الصبح وارتفعت شمسهِ فى الأفق .
أورجون : يا حبيبي المسكين !.

دورين : الا أننا لم نملك آخر الأمر الا أن نجعل سيدتى تقصد دما ، فلما فعلت استراحت فى الحال .
اورجون : حسن . وطرطوف ؟

دورين : لقد تحمل هذا بمنتهى الصبر والشجاعة ، وفى الفطور فى صبيحة اليوم التالى شرب أربع كؤوس من النبيذ الأحمر المعتق ليعوض سيدتى ما ضاع عليها من الشراب !
أورجون : يا العزيزى المسكين !

دورين : وهكذا ترى أنهما كليهما بخير الآن يا سيدى . وعن اذنك ، سوف أنصرف لأخبر سيدتى بأنك قد عدت .
أورجون : افعلى يا دورين !.

دورين : (حينما تصل الى باب الخروج) انتى لن أنسى أن أخبرها بمقدار ما أبديت من اهتمام لسماحك بنبا مرضها يا سيدى (وتخرج) .
أورجون : (الى كليانت) أغلب الظن أنها تقصد بعض الوقاحة بما تقول !
كليانت : وبفرض أنها تقصد هذا يا عزيزى أورجون ، أليس لها بعض العذر فى ذلك ؟ بالله أيها الرجل : كيف أمكن أن يفتنك هذا الطرطوف الى هذا الحد ؟ ماذا ترى فيه مما يجعلك لا تبالى بشخص غيره هنا ؟

وليس يخفى أن أورجون لا يستطيع أن يرى الحفرة التى يحفرها له طرطوف ، لقد أنشأ مولير مقدمته المنطقية - أعنى فكرته الأساسية - فى

الثالث الأول من المسرحية بطريقة صحيحة لم يجانبها التوفيق .
لقد حفر طرطوف حفرة ، فهل سوف يقع فيها أوجون ؟ اننا لا ندري -
وليس مفروضا أن نعلم حتى تنتهى الرواية .
ولسنا بحاجة الى أن نقول ان أمثال هذه المبادئ تسيطر على القصة القصيرة
وعلى الرواية الطويلة ، وعلى القصة السينمائية ، وعلى التمثيلية الاذاعية
سواء بسواء .

ومصدقا لذلك ، نتناول بالبحث أقصوصة جى دموباسان ، التى يسميها
« العقد الماسى » وذلك لكى نحاول الوقوف على مقدمتها المنطقية .
اقتضت ماتيلدة ، تلك المرأة الحاملة الشاردة الذهن المقترنة بنفسها ،
عقدا ماسيا من احدى زميلاتها فى المدرسة لكى تلبسه فى حفلة راقصة . ثم
حدث أن ضاع منها العقد . ولخوفها من نتائج هذا الحادث الذى سوف
يحقرها فى أعين الناس اتفقت هى وزوجها على رهن ميراثهما واقترضا تقودا
ليشتريا بها عقدا يكون صورة طبق الأصل للعقد المفقود . ثم يظان يكدحان
عشر سنوات طوالا لكى يسددا ما عليهما من ذلك الدين ، مما يجعلهما رثين ،
فيجى الهيئة ، متقدمين فى السن ، منهوكين من طول العمل . وبعد هذا
كله يكتشفان أن العقد الأصيل المفقود كان عقدا زاجيا لا قيمة له .
فما هى اذن المقدمة المنطقية لهذه الأقصوصة الخالدة ياترى . أعنى فكرتها
الأساسية : اننا نحسب أنها ابتدأت بأن بطلتها امرأة حاملة شاردة الذهن .
والشخص الشارد الفكر لا يكون بالضرورة شخصا رديئا . وشروذ الذهن
أو مايسمونه أحلام اليقظة هو عادة فرار من الواقع ، واقع الحياة ، واقع
الحياة الذى لا يملك الحالم أن يواجهه . وأحلام اليقظة لبست الاتمويضا
عن الأفعال الحقيقية . والأذهان العظيمة هى أذهان حاملة أيضا . الا أنها
ترجم أحلامها الى أفعال واقعية . ومن قبيل هؤلاء نيقولاتسلا N. Tesla
مثلا . ذلك الذى كان أعظم ساحر كهربى ظهر على وجه الأرض . لقد كان

من الذين يحملون أحلام اليقظة ، لكنه كان ممن ينقلون هذه الأحلام الى
دنيا الواقع العملى أيضا .

لقد كانت ماتيلدة امرأة مهذبة ، لكنها كانت امرأة فارغة الأحلام بليدة
الأمانى . تقودها أحلام يقظتها الى غير مكان . ومذهب بها الى غير مذهب .
حتى تنصب المأساة على أم رأسها ، وتحل بساحتها المصائب .

ويجب علينا أن نمتحن أخلاقها أيضا . لقد كانت تعيش فى نعيم خيالى
فى قصر من قصور الحور تحتل فيه عرش ملكة . وهى بالطبع كانت تنطوى
على قدر عظيم من الكبر ، ولم تكن تستطيع أن تحقر نفسها فى عين صديقتها
بمصارحتها أنها عاجزة عن دفع ثمن عقدها المفقود . وكانت تفضل الموت
على وقوفها ذلك الموقف . ومن أجل هذا صمت على أن تشتري عقد
جديدا حتى لو كلفها ذلك هى وزوجها أن يكدها فى هذا السبيل الى آخر
لحظة من حياتهما . وقد فعلا . وأصبحت ماتيلدة رقيقا يستعبد لها عملها
الشاق بسبب خيلائها وغرورها وكبريائها الزائفة . تلك المميزات الخلقية
الملازمة التى كانت نتيجة لأحلام يقظتها . وقد لازمها زوجها فى هذا الكدح .
فى هذه الأشغال الشاقة ، بسبب حبه لها . ومن ثمة تكون المقدمة المنطقية
لتلك الأقصوصة هى :

« ان الهروب من واقع الحياة مآله الى يوم من أيام الحساب »

ولنبحث الآن عن المقدمة المنطقية لقصة « أسد فى أحد الشوارع » لكتابتها
أندريا لوك لانجلي . A. L. Langley

« لقد كان المأمول أن يكون هانك مارتن حنى فى أيام طفولته رجلا أى
رجل ، ان لم يكن أعظم الرجال جميعا . لقد كان هانك يطوف على بيوت
الناس ليهدى اليهم الدبايس والأشرطة وأدھنة الزينة بفكرة أن يجيبهم فيه
ويقربهم اليه توطئة لاستغلالهم فى المستقبل وتسخيرهم لمآربه . وقد استفاد

منهم بالفعل حتى أصبح حاكما لولايتيه ، وعندئذ شرع يستغل قومه ويبتز أموالهم حتى هب في وجهه سوادهم وثاروا عليه ، مما أدى الى قتله قتلة شنيعة » .

وليس يخفى أن المقدمة المنطقية لهذه القصة هي :
« ان الطمع الاشعبي مآله سحق صاحبه » .

ولنبحث الآن عن الفكرة الأساسية للقصة السينمائية « كبرياء القوان البحرية » . المقتبسة عن احدى قصص الكاتب المعروف البرت مولتز (١) ، وهي قصة الجندي آل شميد أحد رجال الفواصات الذي جرح ثم فقد بصره في الحرب ولم يستطيعوا أن يقنعوه وهو طريق الفراش في مستشفى التأهيل المهني بالعودة الى الوطن حيث تنتظره خطيبته وذلك لأنه يشعر بأنه أصبح عديم الجدوى بالنسبة اليها الآن . لكنهم يستطيعون اعادته الى بلاده بحيلة من الحيل ، وتستطيع حبيبته اقناعه بأنها لا تزال في حاجة ماسة اليه ، وأنه وإن يكن أعمى ، يستطيع الحصول على عمل ، ويحصل آل شميد على العمل الموعود فيفكران في الزواج في الحال . ثم تحدث المعجزة . إذ يشرع يستعيد بصره ولو بمقدار قليل بالرغم من أن الأطباء كانوا قد فقدوا الأمل في امكان حدوث ذلك .

وتكون فكرة هذه القصة اذن هي :

« الحب القائم على التضحية يقهر اليأس »

ان المؤسف في هذا الفيلم السينمائي ، الناجح بالرغم من ذلك ، هو ان بطله آل شميد أو غيره من أبطال القصة لم يصلوا الى ماكانوا يحاربون

(١) Albert Maltz (١٩٠٨ -) كاتب مسرحي أمريكي ممن يهتمون بالمشاكل الاجتماعية اهتماما عظيما - اشترك مع الكاتب جورج سكلار في تأليف بعض المسرحيات ثم كتب بمفرده مسرحية الحفرة السوداء وهي ملخصة في آخر هذا الكتاب ثم كتب Private Hicks من فصل واحد ومن أحسن التمثيلات التي من نوعها (د - خ)

من أجله ، كما لم تتبين الغاية التي من أجلها فقد آل شميد بصره حتى في نهاية القصة نفسها ، ولو تبين سبب ذلك لعمتت القصة عمقا عظيما ولزاد هذا في قيمتها وضاعف من أثرها .

والآن .. الى قصة « الأرض والسماوات العلى » وهى قصة طويلة بقلم جويثا لين جراهام (١) تدور حول فتاة كندية ثرية لطيفة تقع في غرام معصام يهودى ولكن أباهما يرفض الموافقة على وصل أسباب ابنته بأسباب هذا الرجل ، ثم ييذل كل ما في وسعه لانهاء قصة هذا الحب بسبب ديالة الشاب . وبهذا تقف الفتاة ووالدها كل منهما في وجه الآخر ، ولما كان لابد من أن تختار الفتاة بين أبيها وبين حبيبها فقد قررت أن تتزوج الرجل الذى تحبه ، وبذلك قطعت كل علاقاتها بأسرتها .

ومن هذا الملخص السريع تكون الفكرة الأساسية لتلك القصة هى :
« ان التعصب مآله الى العزلة »



وليست هذه النماذج كلها مما له قيمة أدبية يؤبه لها . الا أنها جميعا مع ذلك لها فكرتها الأساسية ، أى مقدماتها المنطقية التى تدور حولها ، وهذا هو الشيء الذى لابد منه في جميع الآثار الأدبية الطيبة ، اذ بدونه تستحيل معرفة الشخصيات التى اخترت أن تدير مسرحيتك حولها . والفكرة الأساسية للأثر الأدبى تفتقر الى الشخصية والصراع والتصميم . ومن المستحيل معرفة هذا كله بدون فكرة أساسية واضحة ولا غموض فيها .

وشئ آخر لابد من تذكره والقاء البال اليه . وذلك أنه ليس هناك فكرة أساسية واحدة يمكن أن تكون بالضرورة حفيقة عالمية شاملة . فالفقر لا يؤدى دائما الى الجريمة ، لكنك اذا اخترت له هذه الفكرة فهو يؤدى

Gwethalynn Graham (١)

الى الجريمة فى تلك الحالة ، وهذا هو الشأن فى جميع الأفكار الأساسية للأعمال الأدبية ، أقصد مقدماتها المنطقية .

ان المقدمة المنطقية هى فكرة العمل الأدبى وخطته . أعنى غايته التى يرمى اليها الكاتب والأديب ، وهو لهذا يفتح عمله الأدبى بهذه الفكرة الأساسية . انها البذرة التى لا يزال يتعهدا حتى تنمو فتكون نباتا خصبا كان من قبل منظوريا فى أحشاء تلك البذرة الأصلية ، لا أكثر ولا أقل . ويجب ألا تبرز هذه المقدمة كما تبرز الابهام التى بها أذى فى تباعد عن غيرها من أصابع اليد ، بحيث تجعل شخصيات العمل الأدبى مجرد دمي ، والعوامل المتصارعة مجرد أدوات آلية . ومن المستحيل فى المسرحية الحسنة البناء أو القصة المخبوكة أن تعين مكان المقدمة المنطقية بالضغط وأين يتبدى تصوير الشخصية الخلقية .

ومصادقا لما نقول نذكر ما كان من أمر رودين المثال الفرنسى العظيم حينما فرغ من تمثاله لأو نوريه دى بلزاك . ذلك التمثال الذى أضفى عليه صانعه العبقري ثوبا فضفاضاً له كمان طويلان منسدلان ، وقد أثبتت اليدان الى أمام .

لم يكدرودين يفرغ من تمثاله حتى خطا الى الخلف خطوة وهو مكدود مجهود وان كان يشعر بنشوة النصر مع ذاك . ثم جعل ينظر الى تمثاله والرضا يغمر نفسه . لقد كان التمثال آية من الآيات .

وشعر المثال ، شأنه فى ذلك شأن الفنانين جميعا ، بحاجة الى أى إنسان يشاطره هذا الفيض من السعادة . وبالرغم من أن الساعة كانت الرابعة صباحا ، فقد أسرع ليوقظ أحد تلاميذه .

واتحى الأستاذ ناحية وجعل يلاحظ تلميذه وما عسى أن يكون للتمثال من أثر فى نفسه . والأستاذ فى أثناء ذلك يتشوف الى النتيجة أى تشوف . لقد ركز التلميذ عينيه فى بطنه وتمهل على يدى التمثال . ثم اذا هو يصبح

قائلا :

« لله ما أبدع . والله ما أروع . يالهما من يدين ! أستاذي ! اننى لا أذكر
أننى رأيت مثل هاتين اليدين من قبل » .

واربد وجه رودين .

ومضت لحظات غادر رودين الاستوديو بعدها مرة ثانية ، ثم لم يلبث أن
عاد بعد قليل بتلميذ آخر لابس ملحفته .

وحدث ما حدث من التلميذ الأول . فبينما كان رودين يرقب التلميذ في
تشوف واهتمام . وكانت عينا الطالب مثبتتين في يدي التمثال ، لا تكادان
تريمان عنهما اذا هو يقول لأستاذه في احترام وتوقير :

— يا أستاذي : الله وحده هو الذى يستطيع خلق مثل هاتين اليدين . يالهما
من يدين تدب فيهما الحياة !

وليس يخفى أن رودين كان ينتظر كلاما آخر غير هذا الكلام ، لأنه انطلق
مرة ثالثة ليعود بعد قليل بتلميذ ثالث كانت تبدو عليه آثار الدهشة .
ولم يكد التلميذ الجديد ينظر الى التمثال حتى قال متعجبا وفي مثل ما كان
يبدية زميله السابق من احترام وتوقير .

« ان هاتين اليدين .. ان هاتين اليدين .. ان لم تكن قد صنعت شيئا غيرهما
يا أستاذي العظيم . سوف تكتبان لك الخلود » .

ان شيئا ما لابد أن يكون قد لدع نفس رودين وعض قلبه . لأنه صاح
صيحة يائسة ثم جرى الى أحد أركان الاستوديو واختطف فأسا ذات منظر
مخيف وتوجه بها الى التمثال كالذى يعثرم تحطيمه تحطيمًا .

وهنا يستولى الفزع على تلاميذه فيترامون عليه ليمنعوه مما بدا عليه
من تلك النية . الا أنه يدفعهم عن نفسه في ثورته المجنونة بقوة لا يمكن أن
تكون من قوة البشر . ثم اذا هو يوجه الفأس الى التمثال فيحطم يديه
الرائعتين بضربة واحدة قاضية .

ثم يلتفت الى تلاميذه المذهولين ليقول لهم وعيناه تشتعلان اشتعالا :
« أبها البله لقد اضطررت الى تحطيم هاتين اليدين لأنهما كانتا تتميزان
بالحياة عن سائر التمثال . فتذكروا هذا ، وتذكروه جيدا . تذكروا أنه
لا ينبغي أن ينال أى جزء من أجزاء العمل الفنى نصيبا من الأهمية أوفى مما
تناله سائر الأجزاء » .

وهذا هو السبب فى قيام تمثال بلزاك فى مدينة باريس وليس له يدان ،
وقد بدا الرداء الفضفاض المنسدل وكأنه يغطى اليدين ، ولكن الحقيقة هى
أن رودين قد حطم اليدين لما بدا من أنهما كانتا تبدوان أكثر روعة من
سائر التمثال .

وهكذا يجب أن نعلم أنه لا المقدمة المنطقية ولا أى جزء آخر من المسرحية
يصح أن تكون له حياته المستقلة المنبعثة من ذاته دون سائر الأجزاء الأخرى،
بل يجب أن تمتزج سائر الأجزاء لتبدو كلا منسجما وفى توازن تام .

الباب الثاني

الشخصية

- ١ -

الخطوط الرئيسية للشخصية

أوضحنا في الفصل السابق ضرورة المقدمة المنطقية بوصفها الخطوة الأولى في كتابة مسرحية جيدة . وسنبحث في هذا الفصل أهمية الشخصية المسرحية . ومن أجل هذا سوف تقطع إحدى الشخصيات المسرحية ثم نحاول اكتشاف العناصر التي تتداخل في هذا الكائن الذي نسميه « الانسان » . ولما كانت الشخصية هي المادة الأساسية التي لا مفر لنا من العمل معها فان من واجبنا معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة بقدر ما نستطيع . تحدث هنريك أبسن عن الطرق العملية التي كان يتبعها في كتابة مسرحياته فقال :

« عندما أجلس للكتابة فلا بد من أن أكون منفردا ، وحسبي اذا كان لدى ثمانى شخصيات في المسرحية التي أكتبها أن أكون في صحبة من الناس كافية ، لأنها قيمة بأن تشغلنى عن سواها من الخلق . ثم من واجبي أن أتعلم كيف أعرف هذه الشخصيات الثمانى معرفة جيدة ، وهذه العملية ، عملية التعارف على هذه الشخصيات . عملية بطيئة وشاقة . والقاعدة التي أتبعها هي أن أجعل من مسرحياتى ثلاثة أنواع يختلف كل نوع منها عن النوعين الآخرين اختلافا عظيما ، وأقصد الاختلاف في السمات المميزة لكل نوع وليس في طريقة التناول . وأنا عندما أشرع في معالجة المادة التي أنشئ منها

المسرحية أشعر كأن من واجبي البدء بالتعرف على شخصياتي في رحلة بالسكة الحديدية مثلا . وهكذا يتم التعارف الأول ، ونكون قد ثررنا عن هذا وذاك من الموضوعات المختلفة . وعندما أجلس لأكتب هذا من جديد أرى كل شيء قد أخذ يزداد وضوحا بالفعل عما كان عليه من قبل ، فإذا أنا أعرف هؤلاء الناس معرفة الذي عاشرهم شهرا كاملا في مكان من تلك الأمكنة التي يأوون إليها للاستشفاء ببياهما الكهربائية ، وإذا أنا قد فهمت النقط الأساسية في شخصياتهم والسمات الصغيرة التي تميز كلا منهم .

ونحن تتساءل عن رأى ابنن . وماذا عساه يقصد بقوله :
« وإذا أنا قد فهمت النقط الأساسية في شخصياتهم والسمات الصغيرة التي تميز كلا منهم ؟ »

فهل نحاول اكتشاف هذه النقط الأساسية لا في شخصية واحدة فحسب ، ولكن في الشخصيات المسرحية جميعا .

ان كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي : الطول والعرض والارتفاع . والكائنات البشرية لها أبعاد اضافية أخرى هي : كيائها الفسيولوجي (المادى أو العضوى) وكيائها السوسولوجي (الاجتماعى) وكيائها السيكلوجى (النفسى) . ونحن اذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره .

وليس يكفى وأنت تدرس شخصا ما أن تعرف هل هو فظ خشن ، أو مؤدب دمث ، أو ورع متدين ، أو ملحد منكر لوجود الله ، أو رجل ذو خلق أو انسان ساقط لا خلق له . بل يجب أن تعرف لماذا هو كذلك .. يجب أن تعرف الذى صيره هكذا ، ولماذا لا تنفك أخلاقه تتغير ، ولماذا يجب أن تتغير أخلاقه سواء رغب فى ذلك أو لم يرغب .

أما البعد الأول اذا تحرينا البساطة واليسر فهو الكيان الفسيولوجى ، أو الكيان المادى المتصل بتركيب جسم هذا الشخص — أو أى شخص — وقد

يكون من ضياع الوقت ان نجادل في أن الشخص الأحذب ينظر الى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة لما ينظر به اليها الشخص السوى ، الكامل التكوين العضوى . والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح . أو الرجل الجميل الشكل أو الرجل الطويل أو القصير. ان كل شخص من هؤلاء ينظر الى كل شىء نظرة تختلف كل الاختلاف عما ينظر به اليه أى شخص آخر . والشخص المريض ينظر الى الصحة بوصفها الخير الذى لا يعلو عليه شىء ، بينما الشخص السليم لا يهتم الصحة ولا تكاد تدور له فى بال .

ان كياناتنا المادى يلون بلا شك نظرتنا للحياة ، وهو يؤثر فينا الى مالا نهاية ويساعد على جعلنا اما متسامحين أو ساخطين ، تقاوم وتتحدى ، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين . ثم هو يؤثر على تطورنا الذهنى ، ويصلح أساسا لمركبات النقص والاستعلاء فينا ، وكياناتنا المادى لهذا السبب هو أشد أبعادنا الثلاثة جلاء ، بل أوضح الأجهزة الرئيسية التى يتكون منها الانسان عموما .

وكياناتنا الاجتماعى هو بعدنا الثانى الذى يجب أن نعى به وندرسه دراسة جيدة . فاذا كنت قد ولدت فى قبو ، أو ما يسمونه (بدروم) منزل ، ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة فى احدى المدن فان انطباعاتك وأفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذئب الطفل الذى ولد فى قصر منيف ، والذى تعود أن يلعب فى بيئة نظيفة لا يصاب من ينشأ فيها بعدوى ضارة أو مؤذية .

الا أننا لا نستطيع أن نجرى تحليلا دقيقا لأوجه الخلاف بينك وبين هذا الطفل ، أو بينك وبين الطفل الذى يعيش فى المسكن الذى يلى مسكنك فى العمارة نفسها حتى تزدد معرفتنا عن كل منكما ، وبالأحرى حتى نعرف من هو والد كل منكما ومن أمه ، وهل كانا مريضين أو كانا سليمى البنية ، والدخل الذى كان يستطيع كل منهما الحصول عليه ، ثم من كان أصدقاء

كل منكما ، وكيف كانوا يؤثرون فيكما ، أو يصيبونكما بعدواهم الأخلاقية وبالعكس ، وأى أنواع الملابس كنتما تحبان ، وأى الكتب كنتما تقرأن وهل كنتما تذهبان للصلاة فى بيوت العبادة ، ثم ماذا كان طعامكما ، وماذا كانت مطامحكما ، أو ماذا كنتما تحبان أو تكرهان . وبالاختصار .. من أتما من الناحية الاجتماعية والطريقة التى يدرس بها الناس الاخصائيون الاجتماعيون .

أما البعد الثالث ، أعنى كياننا النفسى ، فهو ثمرة يعدينا الآخرين،وأثرهما المشترك هو الذى يحبى فينا مطامعنا ويسبب هزائنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا ، ومن هذ كانت نفسيتنا ، أقصد كياننا النفسى ، هو الذى يتم كياننا الجسمانى والاجتماعى ويشكلهما . ونحن اذا أردنا أن نفهم الأفعال التى يأتياها أى شخص منا فيجب أن ننظر فى البواعث والمحركات التى تضطره الى أن يفعل ما يفعل . وليكن أول ما ننظر فيه من أجل هذا هو كيانه الجسمانى ، أى تركيبه العضوى .

هل هو مريض ؟ انه قد يكون مصابا بمرض مزمن وهو لا يدرى عنه شيئا ، ولكن المؤلف هو الذى يجب أن يعرف هذا لأنه بهذه الطريقة فحسب يستطيع أن يفهم شخصية هذا الفرد الذى سيقوم بنصيب فى روايته . وذلك المرض يؤثر فى ميول هذا الفرد فيما لا علاقة له بالأشياء التى تجرى من حوله . ومما لا شك فيه أن تصرفاتنا تختلف فى حالة مرضنا عنها فى حالة صحتنا وفى حالة تقاهتنا .

ثم لننظر أيضا فيما اذا كان هذا الشخص ذا أذنين كبيرتين أو عينيّن جاحظتين أو ذراعين مكسوتين بالشعر ؟ فهذه أشياء كلها خليفة بأن تؤثر فى تكييف الطريقة التى ينظر بها هذا الشخص الى الأشياء ، ومن ثمة تتأثر جميع أفعاله بتلك النظرة .

ولننظر فيما اذا كان يكره التحدث عن الأنوف المعقوفة أو الأفواه الواسعة

والشفاه الغليظة والأقدام الكبيرة ، اذ قد تكون غلة كراهيته للتحدث في هذه العيوب هو أنه صاحب واحد منها . ونحن نلاحظ أن أحدنا لا يملك الا أن يسلم أمره الى الله في شأن هذه العيوب الجسمانية ، بينما الآخر لا يفتأ يتخذ من عيبه هزوا ، فهو لا ينفك يسخر من نفسه ، ويضحك الناس على عيبه ، بينما شخص ثالث لا يبرح متألماً من عيبه ، ضيق الصدر به ، دائم التفكير فيه . أما الحق الذي لامرية فيه فهو أن هذه العيوب تؤثر في أفعال أصحابها جميعاً . ولا مهوب لهم منها . ويجب أن ننظر لهذا السبب فيما اذا كانت الشخصية الروائية التي أماننا تنطوي على احساس بعدم الرضا عن نفسها ، فهذا الاحساس يؤثر ولا بد في النظرة العامة التي ننظر بها تلك الشخصية الى الأشياء ، كما يزيد في قوة صراعها واحتكاكها بالآخرين ويجعلها غيبة بليدة الذهن أو مسلوقة الارادة مستطلعة . انها ستأثر بذلك الاحساس بلا جدال .

ومهما تكن أهمية كياننا هذا العضوى (المادى أو الجسنانى) فانه لا يزيد على كونه جزءاً من كل . وواجبنا ألا ننسى اضافة الأساس ، أو الظهارة الخلفية كما يقولون ، لهذه الصورة الفضوية ، اذ أن هذين يؤثر كل منهما في الآخر ويشكله ، ويوحد بينهما ويتولد عنهما البعد الثالث . أو الحالة الذهنية .

إن الشخص المنحرف من حيث سلوكه الجنسى هو في نظر جماهير العامة شخص منحرف لا غير ، أعنى أن الجمهور لا يسأل عن أسباب شنوذ هذا الشخص ولا يبالى الدواعى التي قضت عليه بهذا الشنوذ ، أما الباحث النفسانى فيعلم أن هذا الشنوذ ان هو الا ثمرة الأنس التي تضافرت في تكوين هذا الشخص ، وهذه الأنس هى التكوين الفضى للشخص المنحرف ، ثم عوامل الوراثة فيه ، ثم التربية التي تلقاها .

فاذا أدركنا أن هذه المقومات الثلاثة يمكن أن تمدنا بتقليل كل وجه من

أوجه السلوك الانساني لأصبح من اليسير علينا كل اليسر أن نكتب عن أى شخصية ، وأن نتتبع الدوافع التى تحركها ، الى قزارة هذه الدوافع .
ونستطيع أن نحلل أى عمل من أعمال الفن التى صبرت على تقلبات الزمان فنجد أن السبب فى أن هذا العمل قد عاش ، وفى أنه سوف يعيش ، هو أنه يستوفى هذه المقومات الثلاثة . فإذا أنت أهملت واحدا من هذه المقومات فى التمثيلية التى تكتبها فانها لن تصيب ما تصبو اليه نفسك من النجاح الأدبى ، مهما كانت عقدها الروائية مثيرة ، ومهما جلبته اليك من الاراد المادى .

انك حينما تقرأ ما يكتبه النقاد والمراجعون فى الصحف اليومية تواجهك اصطلاحات فنية معينة من حين الى حين .. من ذلك ما يصفون به الشخصيات المسرحية من أنها كانت شخصيات كثية ، لا تثبت على حال يطمئن اليه العقل أو تستريح اليه النفس . شخصيات مهوشة (يعنى مكلفطة !) أى أنها مرسومة رسا رديئا ، وان المواقف كانت مواقف عادية .. مملّة .. ليس فيها ما يغرى . وجميع هؤلاء النقاد يشيرون الى عيب واحد يخصونه بالذكر ذلك هو عدم وجود الشخصيات التى تتوافر فيها المقومات الثلاثة التى أشرنا اليها .

وأرجو ألا يدور ببالك اذا حكمتم أحد على مسرحيتك بأنها مسرحية عادية أنه لزام عليك أن تنصيد لمسرحياتك المواقف الخيالية . انك اذا وفقت الى تشكيل شخصياتك وفقا للمقومات الثلاثة فستجد أن مسرحيتك ليست مسرحية مثيرة خالصة للالباب فحسب بل انها قصة شائقة أيضا .

ان سائر المؤلفات الأدبية الرائعة تمتاز بشخصياتها الكثيرة ذات الأبعاد -- أعنى المقومات الثلاثة -- وهذا هو هاملت على سبيل المثال . فنحن لانعرف سنيه فقط ، أو مظهره ، أو حالته الصحية فحسب ، بل نحن نستطيع بسهولة أن نحزر غرائزه وسجاياه الفطرية . ان الأساس الذى نشأ عليه هاملت

والظروف الاجتماعية التى كوتته تعطى لتمثيلية هاملت قوة دافعة ، ما فى ذلك شك . ونحن نعرف من الرواية الموقف السياسى فى ذلك الوقت ، والعلاقة التى كانت قائمة بين والدى هاملت ، والأحداث التى وقعت من قبل ، والأثر الذى تركته تلك الأحداث فى نفس هاملت . ونحن نعرف مقدمته المنطقية الشخصية — أعنى فكرة هذا الشاب هاملت الأساسية فى موضوع المأساة نفسها ، والدافع لهذه الفكرة الأساسية ذاتها . ونحن نعلم نفسيته ، ويمكننا أن نرى بوضوح كيف تنبع هذه النفسية من كيانه الجسمانى وكيانه الاجتماعى كليهما . وبالاختصار — نحن نعرف هاملت كما لا يمكن أن يدور فى بالنا أن نعرف أنفسنا .

ومسرحيات شكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها ، ومن هذه المسرحيات ماكبث ، والملك لير ، وعطيل . انها جميعا وسائر مسرحياته العظيمة الأخرى أمثلة رائعة للروايات التى تستوفى شخصياتها المقومات الثلاثة التى يجب أن يستوفىها المسرحى البارع فى رسم شخصياته .

(وليس مما قصد اليه هنا الخوض فى تحليل تقدى لهذه المسرحيات المشهورة ، وحسبنا أن نقول : أن مؤلفها قد خلق فى كل منها شخصيات من هذا القبيل المستوفى لتلك المقومات الثلاثة) .

ومأساة ميديا من مآسى يوريبيدز من الأمثلة الكلاسية التمثيلية التى تنبت وتنمو من الشخصية . فالمؤلف لم يفتقر فى هذه المسرحية الى أفروديت ربة الحب لكى تجعل ميديا بطلة المأساة تقع فى غرام چاسون كما جرت العادة فى تلك الأيام حيث كان الكتاب المسرحيون يظهرون فى مسرحياتهم كيف تتدخل الآلهة فى شئون البشر ، أما فى هذه الرواية فقد كان سلوك الشخصيات سلوكا منطقيا بدون هذا التدخل . فميديا ، أو أية امرأة أخرى يمكن أن تحب الرجل الذى يروقه ، بل يمكن أن تقوم فى سبيل هذا الحب بتضحيات من العسير تصديقها .

لقد قتلت ميديا أخاها لكى يخلص لها غرامها ، وقد حدث مثل هذا فى نيويورك منذ زمن غير بعيد ، حيث ذهبت احدى النساء بولديها الى غابة من الغابات ولم تنفك تبعد فى الغابة حتى اختفت بهما عن أعين الرقباء ثم ذبحتهما وصبت عليهما « الجاسولين » وأحرقت جثتيهما - وكل هذا فى سبيل غرامها . وليس فى هذا إثارة واحدة من تدخل مشيئة أخرى غير مشيئة هذه المرأة ، ولم يكن العامل هنا الا مجرد غريزة التزاوج القديمة التقليدية التى ضلت سبيلها وعميت بصيرتها . ولو أننا عرفنا أسرار هذه المرأة ، ميديا العصور الحديثة ، ومم كان يتركب كيائها الجسمانى ، لأمكن تبرير علتها انخيثة هذه ، ولأصبحت فى نظرنا أمرا طبيعيا معقولا .

وعلى هذا .. فإليك هذا المرشد الذى يلخص لك خطوة خطوة كيف يجب أن يبدو الهيكل العظمى - أو الخطوط الرئيسية - لأية شخصية روائية بحيث يكون مستوفيا للابعاد الثلاثة - أعنى المقومات الأساسية الثلاثة التى لا يتم بناء الشخصية بدونها .

(١) الكيان الجسمانى (الفسيولوجى)

١ - الجنس (أنثى أو ذكر)

٢ - السن

٣ - الطول والوزن

٤ - لون الشعر والعينين والجلد

٥ - الهيئة والوضع

٦ - المظهر : جميل المنظر . بدين أو نحيل أو ربة . نظيف أنيق . لطيف .

اشعث (مهرجل !) . شكل الرأس والوجه والأطراف .

٧ - العيوب : التشوهات . أنواع الشذوذ . الؤحات . الأمراض

٨ - الوراثة .

(ب) الكيان الاجتماعى (السوسولوجى)

- ١ - الطبقة : العاملة . الحاكمة . الوسطى . من فقراء العامة
- ٢ - العمل : نوعه . ساعات العمل . الدخل . ظروف العمل . داخل الاتحاد أو خارجه . ميوله نحو المنظمة . لياقته للعمل .
- ٣ - التعليم : مقداره . أنواع المدارس . الدرجات . المواد التي كان متفوقا فيها . المواد التي كان ضعيفا فيها . الكفايات ، والاستعداد .
- ٤ - الحياة المنزلية : معيشة الوالدين . المقدرة على اكتساب الرزق . يتيم . هل والداه منفصلان أو لا يزالان مع بعضهما . عاداتهما . تطور حالتها العقلية . رذائلها الخلقية . الإهمال . حالة الشخصية الزوجية .
- ٥ - الدين .
- ٦ - الجنس والجنسية .
- ٧ - المكانة في المجتمع : هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفي الأندية وفي الألعاب .
- ٨ - مشاركاته السياسية .
- ٩ - سلوكياته وهواياته : الكتب والمجلات والصحف التي يقرأها .
- (ج) الكيان النفسى (السيكولوجى)
- ١ - الحياة الجنسية ، المعايير الأخلاقية .
- ٢ - أهدافه الشخصية . اطماعه .
- ٣ - مساعيه الفاشلة : أهم ما أخفق فيه .
- ٤ - مزاجه وطبعه : حاد الطبع . (سريع الغضب) سلس القياد متشائم . متفائل .
- ٥ - ميوله فى الحياة : مستسلم . مكافح . خوار (من أنصار الهزيمة)
- ٦ - عقده النفسية : الأفكار المتسلطة عليه . محال سكناه . أوهامه . ألوان هوسه . مخاوفه .
- ٧ - هل هو انبساطى - هل هو انطوائى - أو وسط بين الحالين .

٨ - قدراته : فى اللغات . مواهبه .

٩ - سجاياه : تفكيره . حكمه على الأشياء . ذوقه . اتزانه وسيطرته على نفسه .

فهذا هو الهيكل العظمى للشخصية ، وهو الهيكل الذى لابد للمؤلف من الاحاطة به احاطة واسعة . والذى يجب أن يقيم بناءه على أساسه .
سؤال : وكيف يمكننا أن نصهر هذه المقومات الثلاثة بحيث نجعل منها وحدة متماسكة ؟

جواب : اليك مثلا هؤلاء الفتيان فى مسرحية الطريق المسدود Dead End لصاحبها سدنى كنجسلى . انك تجدهم جميعا الا واحدا منهم فقط ، فتيانا أصحاء وسليمى البنية . وأنت لا تجد فيهم فيما يبدو لك أى عقد نفسية خطيرة مما يكون منشأه التشوهات أو العيوب الجسمانية ، ومن ثمة فاليئنة هى العامل الهام الحاسم فى التأثير على حياتهم . وما يشكل نظرهم الى العالم ، وبالتالي يحدد اتجاههم وسلوكهم فى المجتمع ، هو ما نما فى قلوبهم من عبادة البطولة وما حرموا منه من نعمة التعليم ، وحاجتهم البائسة الى الملابس ومالم ينعموا به من رعاية أولى الأمر وتوجيهاتهم . وأهم من هذا كله هذا الفقر الملائم والجوع الذى لا يبرح يعذبهم ويذيقهم الويلات . وعلى هذا فقد اتحدت الأبعاد الثلاثة أعنى المقومات الثلاثة التى تكون الشخصية فى إنتاج هذه الخصيصة البارزة والسمة المميزة .

سؤال : وهل يمكن أن يكون لهذه البيئة نفسها رد الفعل نفسه فى كل طفل منهم ، أو أن تأثيرها فيهم يختلف باختلاف كل منهم عن أخيه ؟
جواب : ليس فى الدنيا كلها شخصان يمكن أن يكون تأثير البيئة فيهما تأثيرا واحدا مادام كل من الشخصين يختلفان عن بعضهما . ان أحد الغلامين قد لا يكون لديه شىء من المواربة ، قد لا يعرف المداراة ، انه ينظر الى الجرائم التى يرتكبها فى حداته بوصفها تمهيدا لحياة مجيدة يحياها حينئذ

يصبح لصا قاطع طريق . أما الغلام الآخر فيشارك فيما يقوم به الرعاع من دنايا بدافع من شعور الولاء لهم أو الخوف منهم أو لكى يذيع صيته في دنيا الشجعان . وقد يوجد غلام ثالث مدرك لمخاطر الطريق الذى يسير فيه لكنه لا يرى طريقا غيره ينقذه من الفقر . والفروق الدقيقة بين الأفراد لها أثرها الذى لا شك فيه في انطباعاتهم التى تتركها فيهم الظروف الاجتماعية الواحدة . ويصدق هذا أيضا على تطورهم النفسانى الذى له مثل ذلك الأثر . ان العلم يروى لنا أنه لم توجد قط شطيتان من الصقيع يمكن أن تكونا متماثلتين شكلا وحجما . وذلك لأن أى اضطراب في أحوال الجو مهما يكن ضئيلا ، ولأن اتجاه الرياح ، وموقع قطعة الصقيع نفسها في أثناء سقوطها .. كل هذا سيغير في نموذج كل من الشطيتين ، ومن ثمة توجد أشكال لا حصر لها من صور هذه الشظايا . وينطبق هذا علينا جميعا نحن أيضا . فاذا كان والد أحدنا شخصا عطوفا دائما ، أو يبدى علينا العطف حيننا بعد حين . أو أنه لم يحدث أن أبدى عطفه هذا الا مرة واحدة ، أو أنه لم يبد شيئا من العطف علينا قط ، فان لكل من هذه الحالات أثرها في تطورنا بلا شك . واذا كان العطف الأبوى يأتى في تلك اللحظات نفسها التى يكون فيها الانسان في أسعد أوقاته وأملئها بالرضا ، فقد يمضى ذلك العطف دون أن يحس به احد منا . ان كل حركة من حركاتنا تقوم على الظروف الخاصة التى تعبر بنا في اللحظة التى نحن فيها .

سؤال : ان ثمة مظاهر انسانية معينة لا يظهر أنها تدخل في نطاق هذه المقومات الثلاثة التى ذكرت . لقد لاحظت أننى تمر بى فترات من الكآبة وانقباض النفس أو لحظات من الهيجان وثوران القلب تبدو أنها لا باعث لها ولا دافع اليها . ولقد حاولت أن أستقصى أسباب هذه الاضطرابات النفسية الغامضة ولكن محاولاتي كانت تذهب سدى . ويمكننى أن أقول لك بحق ان هذه الفترات كانت تجيء أحيانا وأنا في غير حاجة مالية وليس بى أى شيء

من ألوان القلق النفسى . لماذا تضحك ؟.

الجواب : أنك تذكرنى بصديق من أصدقائى الكتاب روى لى مرة حكاية عن نفسه تتلخص فى حادثة حدثت له حينما كان فى الثلاثين من عمره . وكان فى ذلك الوقت بادى العافية موفور الصحة ذا خبرة كبيرة بعمله . وكان يكسب من المال أكثر مما يعرف فى أى وجوه الصرف ينفعه . وكان متزوجا شديدا المحبة لزوجته ولطفليه ، يعزهم اعزازا كبيرا . وحدث يوما حادث أذهله وأثار دهشته حينما أدرك فجأة ما كان يوشك أن يحل به فيحطم حياته وحياة أسرته ويقضى على عمله . لقد شعر أنه يضيق بالدنيا كلها ، وأن ليس تحت الشمس ما يسره . فكل مايجرى تحتها مكرر معاد . وكل ما يقوله الأصدقاء وما يفعلونه هو هو بالأمس واليوم وفى غد . أشياء معروفة وكلام يتكرر . لقد ضاق ذرعا بهذه الحياة الرتيبة المقطعة التى لا تتبدل ولا تتغير يوما عن يوم وأسبوعا عن أسبوع ، نفس المرأة ، نفس الطعام ، نفس الأصدقاء ، قصص جرائم القتل وسفك الدماء هى هى كل يوم فى الصحف اليومية . لقد كاد هذا كله يخرج به عن طوره ويسرع اليه بالجنون . لقد كانت حالته من الغموض فى مثل حالتك . ومن يدري ؟.. فلعله قد فقد حبه لزوجته . وقد دار هذا فى خاطره بالفعل . وقد بلغ به يأسه من ذلك المدى . وكان يحاول استعادة هذا الحب ويجرى فى سبيل ذلك التجارب ، ولكن بلا جدوى . لقد وجد حاله فى الحب وغير الحب سواء بسواء مما جعله يزهد فى حياته ويعلمها عن عقيدة وإيمان ، فامتنع عن الكتابة ، وانقطع عن لقاء أصدقائه . ثم قر قراره آخر الأمر على مفارقة هذه الدنيا . ولم تعرض له هذه الفكرة فى ساعة من ساعات اليأس ، بل جعل يبررها ويلتمس لها الحجج والمعاذير فى طمأنينة وبأعصاب باردة لا تبالى بشئ ودون أن يضطرب لها قلبه ، أو يأبه لها وجدانه . لقد دارت الأرض فى فلكها قبل أن يولد بملايين وملايين من السنين . هكذا راح يفكر.. ويلتمس الأعذار لاتتقاله من هذا العالم . فما الفرق بين انتقاله منه اليوم وانتقاله

منه غدا . أو انتقله منه حين يحين الوقت المحتوم والكتاب المؤجل ؟
من أجل هذا أرسل أسرته الى بيت صديق من أصدقائه ، ثم جلس ليكتب
خطابه الأخير كى يشرح فيه أسباب ما هو مقدم عليه لزوجته . ولم تكن كتابة
مثل هذا الخطاب من الهنات الهينات ، ولم يكن ما يكتبه مما يجيزه العقل أو يبرر
المنطق ، بالرغم مما اتفق في كتابته من جهد وما تصبب منه من عرق . الشيء
الذى لم يقع له من قبل حينما كان يكتب تمثيلياته . ثم اذا هو يحس فجأة
بنوبة معدية حادة ناله منها ألم مض . ألم مبرح فتاك . وقد جعله ذلك يرى
من الحماقة أن يموت الانسان وفى معدته كل ذلك الألم . ثم هو أيضا كان
عليه أن يتم خطابه الى زوجته .

واتتهى به تفكيره الى أن التصرف المعقول هو أن يتناول دواء مسهلا يخفف
عنه ما يلقي من آلام ، وقد فعل ، وحينما عاد الى مكتبه لكى يتم كتابة الخطاب
وجد أن من أشد العسر عليه أن يفعل ، وان الكتابة أصبحت أشق عليه من
كل وقت مضى . لقد بدت له الأعذار التى تذرع بها من قبل للتخلص من
حياته أعذارا مضحكة ، بل أعذارا واهية سخيفة . ثم سرعان ما ألقى باله
الى أشعة الشمس الزاهية التى تتألق على مكتبه والى ما يتناوب منازل
الشارع المجاور من خلال نافذته من أضواء وظلال . لقد بدت الأشجار فى
ناظره خضراء خضرة منعشة عطرية الأنفاس كما لم تبد له من قبل
أبدا . أوه .. ان الحياة لم تكن قبل هذا أحلى ولا شيئا مرغوبا فيه كما هى
الآن . لقد أراد أن يرى ، ان يشم ، أن يتحسس ، أن يمشى .

سؤال : هل تقصد أنه قد أفلح نهائيا عن رغبته فى الانتحار ؟

جواب : بالضبط . لقد وجد نفسه ذا جسم عليل معطوب تنقصه الصحة
كما وجد ألف دليل . وألف برهان على استحقاله للحياة . لقد أصبح فى الواقع
إنسانا جديدا .

سؤال : وعلى هذا فأحوال الجسم يمكن حقيقة أن تؤثر فى حالة العقل

تأثيرا تاما يجعل الفرق بين الحياة والموت أمرا ملموسا ؟

جواب : سل طبيب عائلتك .

سؤال : يبدو لى أنه ليس كل أثر من آثار العقل والجسم مرده الى سبب عضوى أو سبب اقتصادى . فأنا أعرف حالات ..

جواب : ونحن نعرف حالات أيضا . فلنفرض أن س يهوى فتاة مليحة ترغبها نفسه وتتشهاها ، لكن حبه يظل جائعا لا يهدأ له أوار ، ولا تتحقق له أمنية ، ومن ثمة فهو يشعر بخيبة الأمل ، ولا يلبث أن يسارع اليأس والقنوط الى قلبه فيذوى ويخترمه المرض . ولكن .. كيف يمكن أن يحدث هذا ؟ ان الحب بالقياس الى كثيرين هو ذلك المخلوق الروحانى - الأثيرى - الذى لا يدخل فى نطاق الاقتصاد ولا شأن له بعالم المادة . فهل تريد أن تستقصى أسباب ذلك ؟ ان الحب ، شأنه شأن جميع العواطف ، ينشأ حين ينشأ فى المخ ، والمخ ، كيفما نظر الانسان فيه ، يتكون من ألياف وخلايا وأوعية دموية . وهذه الأشياء أشياء عضوية خالصة ، وأقل اضطراب عضوى يسجل أول ما يسجل فى المخ الذى يستجيب لهذا فى الحال ، والخيبة المرة فى أى أمر من الأمور تترك أثرها فى المخ - المخ العضوى ، المادى - الذى ينقل رسائله الى الجسم . فتذكر أن الحب مهما كان روحانيا أو أثيريا يؤثر فى جميع الوظائف والأعمال العضوية التى من قبيل الهضم والنوم .

سؤال : ولكن ما رأيك فى أن العاطفة ليست شيئا عضويا بالمرة ؟ وما رأيك فى أنها لا تشتمل على أى عامل من العوامل التى من قبيل الرغبة اطلاقا ؟

جواب : لجميع العواطف آثارها العضوية . وهلم فلنضرب على ذلك مثلا : تلك العاطفة التى هى أنبل العواطف جميعا واشرفها كلها ، ألا وهى عاطفة الأمومة أو الحب الأموى ، أعنى حب الأم لطفلها ، فهذه هى أم فريدة نادرة المثال ليس بها عسر مالى ، بل هى ذات مال وفير ، ثم هى صحيحة سليمة البنية وسعيدة جمة السعادة . وهذه السيدة لها ابنة نحب شابا صغيرا تعده الأم دينا

وحملا على ابنتها أكثر مما تعده ثروة لها . انه شاب ليس فيه خطر على الفتاة من أى ناحية من نواحيه . لكن الأم لا تراه زوجا كفوا لابنتها ، الا أن الفتاة مع ذلك تهرب مع حبیبها .

ويكون أول ما يصيب الأم الصدمة التي لم تكن تتوقعها ، وتتبع الصدمة خيبة أمل ومرارة لاذعة ، ثم العار والشعور بالخزي والحسرة التي تنكأ النفس . وهذه كلها آلام قد تنتهي بنوبة من نوبات الجنون التي تزداد كما وكيفا ، وتضعف مقاومة الجسم ، وتنتهي بأن تصبح مرضا حقيقيا ، بل عجزا وشللا تاما .

سؤال : وهل كل الآثار وردود الفعل النفسية نتيجة لهذه الأبعاد الثلاثة أو المقومات التي ذكرت ؟

جواب : هلم فلننظر في ذلك . لماذا اعترضت الأم بمثل هذه الحماسة وكل تلك الغيرة على هذا الزوج الذي اختارته البنت لنفسها ؟ هل اعترضت على منظره ؟ ربما . ولو أن الأم العادية تكتم خيبة أملها عادة عندما تجد أن الفتى المتقدم لابنتها ليس « غندورا » ولا من فتيان العصر . وأن منظره لا يثير اعتراضات شديدة الا أن يكون غولا أو هولة بالفعل . الا أن عدم موافقة الأم في أى حالة من الأحوال على شكل الفتى قد يتكيف بماضيها هي نفسها . هذا الماضي المشحون بالذكريات والآثار . بمنظر أبيها أو منظر أشقائها ، أو منظر بطل أحلامها السينمائي وبطل الشاشة القتان .

وقد يكون من الأسباب الأخرى لخيبة أمل الأم — وهو من الاسباب الأكثر رجحانا — حالة الشاب المالية . فهو اذا لم يستطع الانفاق على ابنتها اتفاقا كريما سخيا ، أو لم يستطع ذلك بالمرّة فقد تقع الأم فريسة للمخاوف على ابنتها ، وعلى نفسها هي أيضا . وحتى اذا هي ضمنت حماية ابنتها من الفاقة واستطاعت الا تصيبها متربة فانها لا تستطيع أن تحول بينها وبين استهزاء أترابها بها لهذه الزيجة الفقيرة التي تحط من قيمتها وتزرى بها ،

لأن الزوج ليس الا رجلا عاطلا لا عمل له ، خليف بأن يضع جميع ما ادخرته وأفتت أيامها في جمعه وتوفيره . ولعل الشاب ان يكون رشيقا أنيقا موفور المال لكنه من عنصر آخر ، من ملة أخرى مثلا . وهذه مسألة تثير كوامن الشجن في نفس الأم وتهيج ذكريات مرة في فؤادها فتقف ضد هذا الشاب . لأن بين عنصرها وعنصره من أوجه الخلاف الأسطورية ومن ألوان التناوب الاجتماعي وصنوف النعرة القومية سدودا منيعة . وان لم يكن لها أساس على الإطلاق الا في أوهامنا .

فكر في أى الأسباب شئت ، من حالة الشاب الصغير العضوية منذ انحداره من أصلاب أجداده وستجد أن كل ما تعترض عليه أم الفتاة له أساس عضوى أو سبب اجتماعى ، اما فيه هو أو فيها هى . حاول ما شئت واجتهد ما حلا لك الاجتهاد ، لترى أنك سوف ترد كل شئ الى هذه المقومات الثلاثة .

سؤال : ألا ترى أن حصر كل شئ في حدود هذه المقومات يحدد المجال للمادى أمام الكاتب ويحصره في دائرة ضيقة المدى ؟

جواب : بالعكس . انه يفتح له مجالات لا يحلم بها من المناظر والمريئيات والأخيلة ، وعوالم للكشف والارتياح كلها جديد وظريف .

سؤال : لقد ذكرت الارتفاع والسن ولون الجلد فيما ذكرت من موجزك لهيكل الشخصية الرئيسى ، فهل يجب أن تشترك هذه كلها وأن تتضمن في المسرحية التى نكتبها ؟

جواب : ان واجبك أن تلم بهذه الأشياء كلها وان لم يلزمك ذكرها . انها مما يأتى عرضا في ثنايا سلوك الشخصية وليس بطريق انشرح المادى أو لوصف الصريح لصاحب الشخصية . فوضع رجل يبلغ ست أقدام طولا يختلف اختلافا كبيرا من وضع رجل آخر لا يبلغ من الطول الا أربع أقدام وثمانى بوصات فقط . والأثر الذى تتركه فينا امرأة في وجهها نمش وآثار جديرية لن يكون هو نفس الأثر الذى تتركه فينا فتاة هيفاء جميلة الهيئة

حلوة الدل . ان من واجبك أن تعرف الشخصية التي تتناولها معرفة دقيقة
تفصيلية لكي تعلم كيف يتصرف صاحبها في موقف معين مرسوم .
وأى شيء من الأشياء التي تحدث في مسرحيتك يجب أن ينبثق مباشرة
من الشخصيات التي وقع عليها اختيارك لكي تقيم الدليل على مقدماتك
المنطقية أى الفكرة الأساسية لروايتك . ويجب أن تكون هذه الشخصيات
من القوة بما يكفى لإقامة الحجة على صدق مقدماتك بطريقة طبيعية معقولة
يقبلها المتفرجون ، لا بطريقة تحكيمية تريد ان تفرضها على غيرك فرضا .

البيئة

حينما يدعوك أحد أصدقائك الى حفلة من الحفلات ، وبعد لحظة من التردد تراك تجيب : « حسن .. سأذهب » وأنت بهذا تقر قرارا هادئا غير صادر عن كبرياء أو اعتزاز ، وبالرغم من هذا فذلك القرار هو نتيجة عملية ذهنية معقدة .

ان تلييتك دعوة صديقك قد تكون صادرة عن شعورك بالوخشة أو عن رغبة في تحاشي أمسية كثيفة لا تلقى فيها أحدا ، أو نتيجة نشاط جسماني فائق الحد أو ثمرة من ثمرات اليأس أو الشعور بالقنوط . وربما يكون قد خطر لك ان اختلاطك بالناس قد يعود عليك بتناسي إحدى مشاكلك ، أو لعله يأتي اليك بإشراقه من أمل جديد ، أو بارقة الهام تحن اليه ، على أن الحق هو أنه حتى مثل هذه المسألة البسيطة التي لا تزيد على قولك « نعم » أو قولك « لا » هي ثمرة من ثمرات المراجعة واجالة الخاطر اجالة محكمة ، أو لعلها ثمرة لتروية الفكر وإعادة تقدير ظروفنا المتخيلة أو ظروفنا الحقيقية ، وقد تكون نتيجة لأحوالنا الذهنية أو الجسمانية أو ثمرة لما يحبط بنا من ظروف وأحوال اقتصادية أو اجتماعية .

وللكلام بناؤه المعقد . ونحن نستعمل الكلمات استعمالا سريعا سهلا ، ودون أن نستيقن أنها هي أيضا مركبات من عناصر كثيرة . فنحن اذا شرحنا الكلمة « سعادة » مثلا ، وحاولنا أن نكتشف العناصر التي تتضافر لكي تعطينا السعادة الكاملة لرأينا أنه لا يمكن أن يكون شخص ما سعيدا اذا

توافرت لديه جميع الأشياء ما عدا الصحة . ان هذا مستحيل بلا شك ، مادام قصدنا هو السعادة التامة المطلقة ، السعادة غير المربوطة بقيد أو شرط . ومن ثمة يجب أن تكون الصحة في حسابنا بوصفها عنصرا لا غناء عنه «للسعادة» .

وهل يمكن أن يكون شخص ما سعيدا وهو لا يملك شيئا الا صحته ؟ ان هذا يكاد يكون من رابع المستحيلات . ان الانسان قد يشعر بالبهجة والقوة المفورة والجرية التامة لكنه مع ذلك قد لا يشعر بالسعادة ، ولذا نذكر أننا نتحدث عن السعادة في أتقى صورها . وأنت حينما تصيح مبتهجا : « يا لله ! كم أنا سعيد ! » وذلك عندما تتلقى عطية طال عليك أمد انتظارها ، فهذا الذى تحس به ليس هو السعادة . انه البهجة ، الفرحة بانجاز الوعد .

وعلى هذا فليس من الجراءة على الحق أن نقول ان الشخص الذى ينشد السعادة لا بد له الى جانب السعادة من عمل يمكن أن يدر عليه رزقا طيبا . ونحن نسلم جدلا بأن الانسان لا يمكن أن يمتن بسبب الحرفة التى يحترفها ، لأن هذا قد يتنافى واحتمال استمتاعه بالسعادة . على أن أهم ما يلزم لكى يكون المرء سعيدا هو الصحة ثم العمل الملائم .

ولكن هل يمكن أن تتم السعادة لشخص يمتلك كلا هذين الشئين وهو محروم من المحبة الانسانية التى تدفئ القلب وتنعش النفس ؟ أحسب أننا فى غير حاجة الى اطالة القول فى هذه النقطة . فكل منا فى حاجة الى مخلوق آخر يبادل له المحبة ويساقيه الوداد . ومن ثمة ، فلنضف عنصر المحبة الى العنصرين الآخرين السابقين .

وهل يمكن أن تكون سعيدا وعملك الذى تزاوله ، وأن يكن عملا مرضيا تطيب به نفسك ، لا يتقدم بك الى الأمام ، ولا يتيح لك فرصة للترقى ؟ أيمكن أن يكفى لكى تكون سعيدا أن تقف عند هذه العناصر الثلاثة : الصحة والعمل والحب ، اذا كان المستقبل لا أمل فيه لترقيك أو تحسين وضعك ؟ نحن لا نرى هذا . ان وضعك قد لا يتغير أبدا واكنك قد تستشعر

السعادة بأمل انه سوف يتغير . وعلى هذا فلننصف الأمل الى العناصر التي اثبتناها الى الآن فى قائمة السعادة .

والى هنا تكون هذه القائمة ناطقة بأن : الصحة والعمل المناسب والحب والأمل ، تساوى السعادة . ومن الممكن اضافة أجزاء فرعية أخرى الى هذه العناصر الأساسية . الا أن تلك العناصر الأساسية الأربعة كافية للبرهنة على أن الكلمة من الكلمات هى ثمرة لعناصر كثيرة . ومما لا شك فيه أن كلمة « سعادة » ستمر بتغيرات لا حصر لها تخضع للمكان والجو والظروف التي تستعمل فيها .

ان مادة البروتوبلازم هى واحدة من أبسط المواد الحية ، الا أنها تشتمل مع ذلك على كربون وأوكسجين وهيدروجين ونيروجين وكبريت وفوسفور وكلورين وپوتاسيوم وصوديوم وجير (كلسيوم) ومغنسيوم وحديد . وهكذا نرى أن مادة البروتوبلازم البسيطة تشتمل على نفس العناصر التي يشتمل عليها الانسان المركب المعقد .

لقد أشرنا الى مادة البروتوبلازم بوصفها مادة بسيطة لنقارن بينها وبين الانسان ، الا أن هذه المادة هى مادة مركبة مع ذاك ، اذا قارنا بينها وبين الأشياء التي لا حياة فيها . والبروتوبلازم على هذا تحتل مرتبتين احدهما عليا والثانية سفلى فى جدول المواد المركبة ، وفى هذا ما فيه من التناقض الذى لا يريد فى غرابته عن التناقض الموجود فى أى شئ آخر فى الطبيعة . ومبدأ التناقض والمطاطية ، أعنى خصيصة الشد والجذب فى الشئ الواحد - هذا المبدأ يجعل الحركة أمرا مستطاعا ، والحياة فى جوهرها وبالضرورة هى الحركة .

فماذا كان يحدث للبروتوبلازم ياترى فى أول عهدها كما نعرفها لو انها لم تكن تمتلك الحركة ؟ لا شئ . انها لم يكن يمكن أن توجد ، ولكانت الحياة أمرا مستحيلا . وبوساطة الحركة نشأت صور أعلى من الحياة وتطورت

أما الصور النوعية . أعنى الصور المعينة للأحياء ، فقد تحددت وفقا للمكان والجو ونوع الطعام وكميته والضوء أو فقدان الضوء .
هيبى لشخص ما جميع العناصر اللازمة للحياة ، ولكن غير واحدا منها — وليكن هذا العنصر هو الحرارة مثلا ، أو الضوء — وسترى أنك قد غيرت حياة هذا الشخص تغيرا تاما . وإذا كنت فى شك من هذا ففى وسعك أن تجرب التجربة على نفسك أنت . ولنفرض أنك شخص سعيد وأنت مالك لخاصية عناصر السعادة الأربعة الضرورية فضع رباطا على عينيك لمدة أربع وعشرين ساعة وأطفئ جميع الأنوار ، تجد أنك لا تزال سليما معافى ، ولا تزال تقوم بما تشاء وتودى ما يطلب منك ، وأنت لا تزال تحب وتحب ولا تبرح مستبشرا ممثلنا بالآمال . فضلا عن هذا فأنت تعرف أنك سوف تزال الأربطة عن عينيك بعد أربع وعشرين ساعة . أنك فى الواقع لست أعمى بل أنت قد حجزت النور عن عينيك بمحض إرادتك . ومع ذاك ، فهذه التجربة سوف تغير اتجاهك كله .

وستجد أن هذا هو نفس الأمر إذا أوقفت حاسة السمع عن عملها لمدة يوم أو منعت أى عضو من أعضائك عن عمله لهذه المدة نفسها . ويمكنك أن تأكل طعاما واحدا من الأطعمة التى تحبها ، بحيث لا تأكل معه طعاما آخر ، وذلك لمدة أشهر — وحتى لمدة اسبوعين ، فماذا تظن أن تكون النتيجة ؟ أنك سوف تكره هذا الطعام وتعافه نفسك طوال حياتك .

فهل تحسب أن تتغير النتيجة تغيرا يذكر إذا اضطرت الى النوم فى غرفة أهلة بجيوش من البق ، غرفة كريهة قذرة ، فوق أرضية قذرة أيضا ، وليس لديك الا خرق تنغطى بها أو أسمال تتخذ منها مرتبة لك ؟ كلا بلا شك . بل لن تتغير النتيجة حتى إذا نمت فى مكان قذر لمدة يوم واحد ، وسيضعف هذا من تقديرك للنظافة والراحة والتذاذك بهما .

والظاهر أن الكائنات الانسانية تتأثر بالبيئة بنفس الصورة التى كانت

المخلوقات الأصلية ذات الخلية الواحدة تتأثر بها حينما كانت تغير شكلها ولونها وأنواعها وذلك كله بحكم البيئة ونزولا على قوانينها .

ونحن نطيل القول في هذه النقطة ونتحسس لها لأن من الأهمية البالغة أن نفهم مبدأ تغير الشخصية . ان شخصية الانسان في تغير مستمر ، وأقل اضطراب في حياته المنتظمة المرتبة يشير الاضطراب في طمأنينته ويسبب له جيشانا ذهنيا ، وذلك كما تنزلق شظية من الحجارة فوق سطح بركة من الماء فتشير فيه دوائر واسعة من الحركة لا تنفك تتسع وتتسع .

فاذا صح أن كل انسان يتأثر ولا بد بالبيئة والصحة وظروفه الاقتصادية كما حاولنا أن نبرهن على ذلك ، فواضح اذن ، مذ كان كل شيء خاضعا لعملية مستديمة من التغير والتحول (والبيئة والصحة والظروف الاقتصادية هي بالطبع جزء من كل شيء) . أقول انه واضح أن الانسان سوف يتغير هو أيضا ويتحول . وبديهي أنه مركز هذا التغير المستديم والتحول الذي لا ينقطع . فلا تنس اذن هذه الحقيقة الأساسية : ان كل شيء قابل للتغير والتحول . وليس خالدا أبديا الا التغير والتحول !!

ولنضرب لهذا مثلا شخصا من رجال الأعمال الناجحين ، وليكن تاجر الأقمشة ، انه رجل سعيد وعمله في اطراد على الدوام . وزوجته وأبناؤه الثلاثة سعداء راضون هم أيضا . والحقيقة ان هذه حالة من الأحوال النادرة ، بل تكاد تكون من الأحوال المستحيلة الحدوث ، الا انها ستوضح لك رأينا . ان هذا الرجل هو وأسرته من السعداء في حدود ما يفهمون من السعادة .

ثم يحدث أن يقوم رجل مزر كبار رجال الصناعة في مكان ما بحركة يهدف من وراءها الى تخفيض الأجور وانزال الخراب باتحادات العمال . ويحسب رجلا أن من الحكمة القيام بمثل هذا العمل . فالعامل في رأيه قد أصبح في هذه العصور الحديثة شخصا جريئا وقحا لا تنتهي له مطامع ولا تفرغ له طلبات ولا عجب من وجهة نظره في هذا ، فلو استمرت الأجور في الارتفاع بحسب

ما يشتهى العمال لاستولوا أيضا على المصانع والصناعات ولأسلموا البلاد للخراب وهو لا يفكر هذا التفكير الا حينما يتعرض هو وأسرته لضياح شيء كانوا يستمتعون به ، أو حينما يتعرضون للخطر .

وهكذا تجتاحه موجة من القلق الذى يصيبه فى بطنه ، ولكنه لا ينفك يشغله ثم يضطرب اضطرابا عميقا ، وتراه يقبل على قراءة الكثير مما يدور حول هذه المشكلة . وهو قد يعرف وقد لا يعرف أن خوفه هذا قد نشأ من أن عددا قليلا من أرباب الصناعة الأغنياء يريدون انقاص الأجور فهم ينفقون مبالغ طائلة لنشر الذعر فى أرجاء البلاد . وهكذا يقع صاحبنا ضحية لدعايتهم التى نصبوا شركاها له ولأمثاله فتراه راغبا فى تحمل نصيبه من انقاذ بلاده من الخراب ولذا فهو أيضا يخفض أجور عماله غير مدرك أنه بهذا العمل قد جر على نفسه عداوة هؤلاء العمال وعداوة مستخدميهم ، بل هو قد ساعد تلك الحركة التى سوف تسفر عن ارتدادها الى نحور مثيرها آخر الأمر ، بل ربما ذهبت بمصدر رزقه نفسه . انه بتسببه فى اضعاف القوة الشرائية قد يكون أول من يقاسى نتائج عمله هذا .

ولسوف يضار هذا الرجل أيضا ، حتى اذا عرف سر هذا الأمر كله ، ولم يشترك فى جريمة تخفيض الأجور لأنه سوف يتأثر بما يقدم عليه زملاؤه ممن يخفضون أجور عمالهم ، وذلك لأن تخفيضهم لأجور هؤلاء العمال يغير أحوال السوق ولا بد ، فيتغير هو أيضا وينتقل من حال رخاء الى حال كساد أو ما يقرب من الكساد ، شاء ذلك أو لم يشأ ، كما تتأثر أسرته بهذا أيضا ، ومن ثمة فلسوف يعجز هو كذلك عن دفع الأجور نفسها التى كان يدفعها لعماله من قبل ، وذلك لأن معين الرخاء الذى كان يدر عليه اخلاف الرزق والمكاسب العظيمة قد جف ونضب . وهذا ولا بد يثير شيئا من النزاع بين أفراد الأسرة ، بل ربما أحدث انفصالا نهائيا .

ان مما لاشك فيه أننا هنا فى بلادنا نتأثر بأى حدث فى أى ركن من أركان

العالم .. كحرب في أوروبا أو في الصين ، أو اضراب في سان فرانسيسكو ، أو هجوم حاكم طاغية على الديمقراطيات .. ونحن تتأثر بهذا كله كما لو كنم شركاء فيه . وهذا لأن ما يصيب الانسانية في أى ناحية من أنحاء الدنيا لا بد أن يصل الى بلادنا آخر الأمر ليحتم فيها ثم يستقر بها . ولعل مما يؤسف له أنه حتى الأحداث التي يبدو أنها لا شأن لها يقوم يكون لها في الواقع شأن أى شأن بالبشر جميعا وبنا .

انه لا مفر لصاحبنا تاجر الأقمشة هذا أو لأى تاجر غيره من أن يصيبه بعض الأذى مما أقدم عليه صاحب المصانع أو أرباب الصناعات . وما نخضع له من تغير وتحول تخضع له المصارف المالية والحكومات مثلنا تماما . وقد رأينا ذلك في ظروف الكساد التي سادت العالم سنة ١٩٢٩ حينما حلت بالعالم خسائر تقدر بملايين من الدولارات التي لا حصر لها ، ومن ذلك أيضا ما كان يحدث بعد الحرب العالمية الأولى من تهاوى الحكومات وسقوطها واحدة بعد أخرى لتقوم في مكانها حكومات جديدة ونظم من الحكم جديدة أيضا . لقد كانت أموالنا ومنشأتنا الاقتصادية تنسف في اثناء الليل نسفا ، كما ينسف معها أمننا وسلامتنا ، وأنت وأنا كأفراد لا نضمن أمننا وسلامتنا الا كما يضمن سائر الناس امنهم وسلامتهم في محيط الظروف العالمية السائدة .

ان الشخصية هي الثمرة الاجمالية لكيان الانسان المادى وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته . وتستطيع أن تنظر الى الزهرة نفسها لترى أنها تتأثر تأثرا كبيرا بالوقت الذي تسقط عليها فيه اشعة الشمس ، صباحا أو ظهرا أو أصيلا .

وعقولنا لا تقل عن أبداننا في الاستجابة للمؤثرات الخارجية ، ان الذكريات القديمة تبلغ من التغلغل العميق في أذهاننا درجة كبيرة حتى لا نكاد نعيها في كثير من الأحيان . وفي وسعنا القيام بمجهودات مصممة بنية التخلص من

المؤثرات القديمة ، فرارا من غرائزنا ، لكننا لا نلبث أن نعود فنقع في براثنها، ومن ثمة فذكرياتنا القديمة التى تخزنها عقولنا الباطنة تؤثر في حكمنا على الأشياء بالرغم مما نحاوله من العدالة وتحري القسط .

يقول العلامة وودرف في كتابه علم الأحياء الحيوانية (١)

« ان من المستحيل النظر في البورتوبلازم الا فيما له صلة بالبيئة التى توجد فيها مهما تكن هذه البيئة ، وذلك لأن التغيرات التى تطرأ على البيئة أو التغيرات التى تنتاب ألوان نشاط البورتوبلازم تنعكس بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر على مظهرها الخارجى » .

ويمكنك أن ترقب النساء وهن يسرن في المطر وقد احتمين بمظلاتهن الملونة لتلاحظ أن وجوههن تعكس ألوان هذه المظلات . وذكريات طفولتنا نحن وتجارب هذه الطفولة وكل ما مر علينا فيها تصبح بمرور الأيام جزءا منا لا يتجزأ ، وهى لا بد تنعكس على عقولنا وتؤثر فيها وتترك فيها ألوانها ، حتى لا يمكننا رؤية الأشياء والحكم عليها الا بمقدار ما تسمح لنا هذه الذكريات والتجارب والمؤثرات أن نراها به ونحكم عليها به . ونحن قد نعترض على هذا التأثير ونكره ، وقد نشن عليه حربا حامية واعدة ، بل ربما صدرنا فيما نفعل ضد ميولنا الطبيعية .. لكننا بالرغم من هذا كله لا نصدر في جميع أفعالنا الا تحت تأثير ما اختزنته عقولنا الباطنة من تجارب وذكريات ، وهذا هو ما يعرف بالأفعال المنعكسة، أى اننا نعكس في أفعالنا ما تستحضره أذهاننا من صور .

ان الحياة هى التغير ، وأقل اضطراب في أى دقيقة من دقائقها يغيرها جميعا . والبيئة اذا تغيرت تغير الانسان معها . والشباب الحدث اذا لقي سيدة صغيرة في الظروف السليمة المناسبة فانه ربما انجذب اليها بفعل ما يتفقان فيه من

مشارب مثل جبهما للادب أو الفنون أو الألعاب الرياضية . وهذه المشاركة العامة في أمر من الأمور قد تكبر وتشتد وتعمق جذورها حتى تصبح غراما وتعاطفا تشترك فيه وجداناتهما . وإذا لم يعكس صفوا انسجامها هذا شيء فلا شك في أنه يصبح افتتانا وصبابة . ومع هذا فلافتتان ليس هو الحب ، لكنه يقترب من الحب في تحركه الى نطاق الاخلاص والولاء ، ثم الى نطاق الولع وفرط التخيل والبهجة باللقاء ، أو نطاق العبادة التي هي الحب بالفعل . والحب هو آخر مرحلة في ذلك جميعا ، ومن الممكن اعتبار هذا الحب بالاقدام على التضحية ، اذ الحب الحقيقي هو القدرة على تحمل أى مشقة في سبيل المحبوب .

والعاطفة التي تربط قلبين قد تنهج هذا النهج اذا سار كل شيء في طريقه الصحيح . وإذا لم يعترض قصة جبهما شيء وهو في طور تفتح الأول فقد يتزوجان ويعيشان عيشة سعيدة بعد ذلك الى آخر لحظة من حياتهما . ولكن لنفرض أن هذين الحبيين الصغيرين نفسيهما قد بلغا مرتبة الوداد والترابط ، ثم جاء هماز نام حاقدا فأخبر الشاب الصغير بأن صاحبتة كانت لها قصة حب قبل أن يعرفها ، فاذا كان الشاب قليل التجربة ولا خبرة له بهذه المواقف ، فسوف يتأثر بما وسوس المنام اليه ثم ينفذ يديه من تلك السيدة الصغيرة وذلك بان يتحول وداده الى برود ، ثم يتحول بروده فيكون حقدا أو ضغينة ، والحق والضعينة يصبحان تنافرا وازورارا . فاذا كانت الفتاة جريئة القلب لا تبالى أن تناوى وتتحدى فقد يتحول التنافر فيكون مرارة ، ثم عداوة وخصومة ولددا . وعلى العكس من هذا اذا كانت والددة الشاب الحدث نفسه قد مرت بها قبل زواجها من أبيه تجربة كالتجربة التي مرت بهذه الفتاة ، ثم أصبحت زوجة كأحسن ما يكون الأزواج وأما عظيمة الأمومة تبعا لذلك ، فحينئذ قد يتطور وداد الشاب فيكون حبا بصورة أسرع كثيرا مما لو كان الأمر غير ذلك .

وقصة هذا الحب الساذج عرضة لأى عدد من التغيرات والتحولات . فالمال
الجم الزائد عن الحاجة ، كالمال القليل الذى لا يفى بتكاليف الحياة ، يؤثر فى
مجرى هذا الحب ويغير تياره . والصحة والمرض قد يقربان نهاية الغرام وثمره
اللوعة أو يبطنانها . وحالة احدى الأُسرتين المالية والاجتماعية قد تؤثر فى
ملاقات الحبيين الغرامية ، اما الى أحسن واما الى أسوأ .. والوراثة هى
الأخرى .. انها قد تقلب عربة التفاح رأسا على عقب .

ان كل كائن بشرى هو على الدوام فى حالة قلب مستمر وتغير مستديم
بل ليس فى الطبيعة كلها ماهو ساكن لايجيش بالحركة ، ولا سيما الانسان
والشخصية كما ذكرنا آنفا هى الثمرة الاجمالية - أو المبلغ الاجمالى كما
يقول التجار - لكيان الانسان الجسمانى والمؤثرات التى تفرضها عليه بيئته
فى تلك اللحظة الخاصة .

طرق الجدل والتحاور

ما هو الجدل *Dialectics* ؟ لقد جاءتنا هذه الكلمة من اليونانيين القدماء الذين كانوا يستعملونها بمعنى التحاور والتخاطب بين الناس ، حينما كان أهالي أثينا يعدون الجدل فنا عاليا رفيعا - أو - فن البحث عن الحق - وحينما كانوا يتبارون مع بعضهم البعض في سبيل العثور على أحسن المحدثين أو خير المحاورين . وكان سقراط يقف في الذروة بين اليونانيين جميعا بوصفه المحدث الأكمل . ويمكننا الاطلاع على طرف من أحاديثه في محاورات أفلاطون ، تلك الأحاديث التي تطلعنا اذا درسناها دراسة دقيقة على سرفته . لقد كان سقراط يصل الى الحق بهذه العملية : لقد كان يقرر قضية منطقية أو موضوعا أو محمولا كما يقول المناطق ، ثم يبحث عما يناقضها ، فاذا أراد تصحيحها على ضوء هذا النقيض اذا به يجد تقيضا جديدا لها .. ويستمر الحال على هذا المنوال .

ولننعم النظر في هذه الطريقة أكثر مما فعلنا حتى الآن . اننا نضمن حركة الحديث اذا سلكننا خطوات ثلاثا :

الأولى : تقرير القضية المنطقية التي يسمونها الدعوى أو المطلوب (thesis) الثانية : اكتشاف تقيض هذه القضية (antithesis) لكونه الطرف المقابل لهذه القضية أو الدعوى الأصلية .

الثالثة : والآن يستلزم ايضاح هذا التناقض تصحيح القضية الأصلية وصياغة قضية ثالثة وهذا هو التركيب (synthesis) (أى تأليف الشئ من مكوناته البسيطة) . وذلك لاشتماله على الدعوى الأصلية وعلى تقيضها .

فهذه الخطوات الثلاث : القضية أو الدعوى ، وتقيضها ، والتركيب ، هي قانون الحركة جميعا . وكل شيء يتحرك يناقض نفسه على الدوام ، وكل الأشياء تتغير الى عكسها عن طريق الحركة . فالحاضر يصبح الماضي ، والمستقبل يصبح الحاضر .. انه لا شيء في هذه الدنيا الا وهو يتحرك . ان التغير المستمر هو جوهر الوجود وروحه . وكل شيء يمضى الى عكسه في دورة الزمن . وكل شيء يشتمل في صميمه على ما هو تقيضه . والتحول قوة تحمل نفسها على الحركة ، وهذه الحركة نفسها تصبح شيئا مختلفا عما كانت من قبل . ان الماضي يصبح حاضرا وكلاهما يحددان المستقبل . والحياة الجديدة تنجم من الحياة القديمة ، وهذه الحياة الجديدة هي مركب من الحياة القديمة ومن تقيضها الذي قضى عليها . وهذا التناقض الذي يسبب التغير والتحول يستمر الى الابد .

ان الكائن البشرى تيه من المتناقضات الظاهرة . انه يفكر في شيء بعينه ثم يفعل ضده في الوقت نفسه ، وبينما هو يحب ، يعتقد أنه يكره . وبينما هو مظلوم مضطهد محقر مغلوب على أمره ، اذا هو يعترف لظالميه الذين يحقرونه وينزلون به الهوان أنهم رحماء به ، أبرار له ، وأنه يفهمهم ويقدر فضلهم !

ككيف نستطيع تحليل هذه المتناقضات ؟

لماذا تصافى زيدا من الناس فاذا هو ينقلب عليك فيعاديك ؟ لماذا يعادى الأبناء آباءهم والبنات أمهاتهن ؟

ان من الأبناء من يأبقون من منازلهم لأن أمهاتهم يأمرنهم بكس مسكنهم الوخم القذر المكون من غرفتين اثنتين . وهذا الولد الذي يكره الكس لا يأبى قبول وظيفة حاجب أو فراش في محل كبير ، وهو يقبل هذا العمل راضيا مهتئا - وان كان واجبه فيه هو كس المحل وتنظيف « صالاته » بل كس الجزء من الشارع الذي يقع أمام المحل أيضا ، فلماذا ؟

وفتاة فى الثانية عشرة من عمرها تتزوج رجلاً فى الخمسين من عمره ، ثم تراها راضية سعيدة بهذا الزواج .. ولص يصبح من الأغنياء الموسرين ، وأحد الأغنياء الموسرين يصبح لصا ... وفتاة نشأت فى أسرة صالحة متدينة فإذا هى تنحدر الى حمأة الرذيلة وبيوت العهر والفساد ... فلماذا ؟

ان النظرة السطحية تفسر لنا هذه الأمثلة على أنها جزء من أحجية ... جزء مما نسميه « لغز الحياة » الا أننا نستطيع تحليلها تحليلًا منطقيًا ، وتحليلها على هذا النحو قد يكون عملاً شاقاً . غير أنه عمل ليس بالمستحيل إذا تذكرنا أنه بدون هذا التناقض لا يمكن أن تكون هناك حركة ، ولا يمكن أن تكون ثمة حياة ، بل لا يمكن أن يكون ثمة هذا الكون العظيم بنجومه وأقماره وأراضيه .

« ان الشيء لا يتحرك ولا ينبعث فيه النبض والنشاط الا لسبب واحد ، وسبب واحد فحسب ، ذلك هو اشتماله فى ذاته على التناقض الذى هو عملية الحركة كلها والتطور كله » .

واليك ما كتب أدوراتسكى Adoratsky فى كتابه Dialectics أو فن الجدل :

« ان القوانين العامة للجدل قوانين علمية شاملة ، وعلينا أن ننشدها فى حركة السدم وتطورها ... السدم النيرة الشاسعة التى لا يمكن أن يحيط بجرمها أحد ، والتى تتكون منها المجموعات النجمية السابحة فى أجواز الكون ... كما يجب أن ننشدها فى البناء الداخلى للجزيئات والذرات وفى حركة الألكترونات والبروتونات » .

ويقبس أدوراتسكى الفقرة التالية من اشارات الفيلسوف اليونانى زينو من فلاسفة القرن الخامس (ق.م.) ، وقد كان زينو أول من وضع فن الجدل ، أو كان « أباً للجدل » كما يسمونه .

« وان السهم فى مجرى انطلاقه ، مرسوم له أن يصل الى نقطة محددة وهو

فى طريقه اليها ، وأن يحتل مكانا معينا . فاذا كان ذلك كذلك ، اذن فهو فى كل لحظة معينة يكون عند نقطة محددة فى حالة سكون ، أى حالة لا حركة فيها ، ومن ثمة لا يكون متحركا على الاطلاق . ونحن نرى لهذا السبب أن الحركة لا يمكن التعبير عنها الا اذا لجأنا الى الأقوال المتناقضة . ان السهم هو فى مكان معين ، الا أنه فى الوقت نفسه ليس فى ذلك المكان . ونحن لا نستطيع رسم الحركة وتصورها الا بتعبيرنا عن كلا هذين الاثباتين المتناقضين فى وقت واحد » .

ولنقف هنا ، ولنجد أحد الكائنات البشرية الى درجة السكون والتوقف عن الحركة . ولنتناول بالتحليل الشامل تلك الفتاة التى هجرت أسرتها المشهورة بالتدين والورع لتكون بغيا عاهرا . انه ليس يكفى قولنا أن بعض العوامل المعينة هى التى أدت الى انحلالها وترديها فى حمأة الرذيلة . لقد كانت ثمة عوامل بلا شك ، ولكن ماذا كانت تلك العوامل يأتى ؟ هل بعض قوى ما وراء الطبيعة هى التى صنعت بها هذا ودفعتها الى ذلك الاثم ! وهل حقيقة أنها وجدت حياة العهر حياة مغرية ! ما أصعب الاجابة على ذلك بالايجاب ! لقد قرأت عن هذا الموضوع ، وسمعت عنه من أبويها ، ومن راعى كنيسة... قرأت وسمعت ان العهر هو واحد من أخبث شروء المجتمع وأشدها امتلاء بالحيرة والمرض والرعب . لقد كانت تعلم أن القانون يقف للعاهرات بالمرصاد ، وان القوادين يسلخونها ويمتصون عرقهن ودماءهن ، وان زبائنهن ومن يشغلونهن فى بيوت الفساد على السواء يسخرنهن لذاتهم ورغائب نفوسهم المادية الوضيعة... وكانت تعلم أخيرا ، وليس آخر ، أن العاهر مآلها الى الهجر والنسيان لتموت فريدة وحيدة ، موتة موحشة يائسة .

انه ليكاد يكون من المستحيل أن ترضى فتاة عادية سوية حسنة التربية بأن تكون عاهرة . الا أن هذه هى واحدة من أولئك السويات الحسنات التريه قد رضيت أن تكون كذلك ، كما رضى غيرها بتلك الحياة .

فلكى ندرك الأسباب المنطقية لما أقدمت عليه الفتاة من ذلك الفعل لا بد من معرفة الفتاة ودراستها دراسة شاملة لا نستطيع بدونها أن نلمس المتناقضات الداخلية والخارجية التي تضطرب بها حياتها ، وأن نلمس الحركة التي هي الحياة بعد أن نلمس هذه المتناقضات .

ولنطلق على تلك الفتاة اسم ايرين ، ولنضع بين يديك الخطوط الرئيسية أو الاطار المادى لشخصية ايرين هذه :

الكيان الجسماني (الفسيولوجى)

الجنس : أنثى

السن : تسع عشرة سنة

الطول : خمس أقدام وبوصتان

الوزن : مائة وعشرة أرطال

لون الشعر : بنى غامق

لون العينين : بنى

الجلد : أشقر لطيف

القامة : معتدلة

المظهر : جذاب

الاناقة : مكتملة جدا

الصحة : أجريت لها عملية زائدة دودية (المصران الأعور) وهى فى

الخامسة عشرة . وهى شديدة الحساسية لأمراض البرد .

وجميع أفراد عائلتها يخشون خشية شديدة من أن يؤدى

هذا الى اصابتها بالدرن . وهى تبدى عدم اهتمامها بهذا

الموضوع فى الظاهر ، أما فى الحقيقة فهى مؤمنة بأنها سوف

تموت وهى فى سن صغيرة ، ولهذا فهى ترغب فى التمتع بالحياة

ما استطاعت .

آثار الوحمل والحمل فيها : لا شيء .
صنوف الشذوذ : لا شيء ، اذا صرفنا النظر عن حساسيتها
الوراثية : بنية ضعيفة ورثتها عن أمها .

الكيان الاجتماعى

الطبقة :

الوسطى . تعيش أسرته فى سعة . يملك أبوها محلا تجاريا عاما ، الا أن
المنافسة التى نشبت بينه وبين غيره من التجار أخيرا جعلته فى حال سيئة . انه
يخشى ان يقضى عليه التجار الناشئون . وقد دلت الحوادث على صحة مخاوفه
هذه ، إلا أنه مع ذلك لا يشاء أن يشغل أسرته بها .

العمل :

لا عمل لها . وان كان المفروض أن تساعد فى أعمال المنزل الا أنها تفضل
القراءة وتترك الحمل ليقع كله على كاهل أختها سلفيا التى تبلغ من العمر سبع
عشرة سنة .

التعليم :

فى مدرسة عليا . لقد كانت تريد ترك المدرسة وهى فى السنة الثانية لولا
إصرار والديها وتهديداتهما الفورية ، الأمر الذى جعلها تواصل دراستها بصورة
ما ، انها لم تحب المدرسة ولا الدراسة قط . لقد كانت تمقت الرياضيات
والجغرافيا وان كانت تهوى التاريخ . وكانت أنباء الشجعان وقصص الحب
والخيانات الزوجية تستهويها وتخلب لبها . وكانت تقرأ التاريخ بغزارة وان
كانت لا تحب منه الا التاريخ القصصى الخيالى . ومن ثمة لم تكن التواريخ
أو الأسماء تهمها . وما كان يهمها هو سحر الحوادث وبريقها، ولم تكن ذاكرتها
من هذا الصنف الذى يعى ما يقرأ ولا يزال يذاكره ويحفظه . وكانت عاداتها
القدرة التى تشبه عادات الفعلة مثار نزاع مستمر بينها وبين المدرسين . وكانت

آفاقها الجسمانية تتنافى وكتابتها وانشاءها المملوءة بالتشبيب والخطاء الاملائية
وكان يوم التخرج أسعد أيام حياتها .

الحياة المنزلية :

كلا والديها عائشان . عمر أمها حوالى ثمان وأربعين . وأبيها حوالى اثنين وخمسين . لقد تزوجا فى سن متأخرة وكانت حياة أمها تنتابها انعواصف من حين الى حين . كانت لها قصة حب دامت عامين ونصف عام ثم هجرها حبيبها بعد ذلك الى امرأة أخرى فحاولت الانتحار لولا أن أنقذها أخوها وهى تفتح أنابيب الغاز على نفسها فى الحمام . أصابها انهيار عصبى فأرسلها أبوها الى إحدى عمارتها للاستجمام واسترداد صحتها ، فمكثت هناك عاما كاملا وعادت اليها صحتها . ولقيت ثمة الرجل الذى هو الآن زوجها . لقد تمت خطبتها بالرغم من أنها لم تحبه . لقد جعلتها كراهيتها للرجال لا تبالى بشخصية الرجل الذى تزوجته . أما هذا الرجل فقد كان على العكس منها ساذجا طيب القلب فخورا بأن مثل تلك الفتاة الجميلة قد ارتضته زوجا لها . انها لم تخبره قط . بقصة غرامها السابق ، وان كانت لم تهتم بأن يكتشفها هو . أما هو فلم يحاول أن يعرف من ذلك شيئا ، إذ كان .. ملصقها لا يهم . وكان حبه لها شديدا وان لم تكن بالزوجة المثالية أول الأمر .

ثم تغيرت حالتها تغيرا تاما بعد أن ولدت أيرين . فقد أخذت تهتم ببيتها وطفلها .. بل بزوجها أيضا . الا أن مرارتها التى عانت منها الأمرين سنين طويلة أخذت الآن تؤلمها . وقد قرر الأطباء أنها لن تشفى الا اذا أجريت لها عملية جراحية ، وقد جعلها ذلك عصبية سريعة التهيج شديدة الانفعال . انها لم تعد تهوى القراءة كما كان شأنها من قبل - حتى الجرائد .. فقد انقطعت عن قراءتها . انها لم تتعلم الا هذا التعليم الذى تلقته فى مدرسة أولية ، ومن ثمة فقد كانت تحلم بأن تذهب ايرين الى الجامعة ، ولكن مقت ابتها للتعليم بدد هذا الحلم .

لقد أهملت تربيته أهمالاً محزناً ، وهى تعزو الى اهمال والديها هذه الخطوة العائرة التى اصابتها فى حداثتها . لقد كان من أثر هذا أنها راحت ترقب ابنتها ايرين وتشرف عليها اشرافاً شديداً فى كل خطوة تخطوها ، مما كان ماثراً للخصام الدائم بين الأم وبين ابنتها . فأيرين تكره أن يراقبها أحد . لكن أمها تصر على أن هذه الرقابة ليست من حقها فحسب ، بل انها واجبها المقدس .

ووالد ايرين من أصل اسكتلندى ، وهو رجل مقتصد ، الا أنه يجارى عائلته فلا يبخل عليها بما يسد احتياجاتها . وايرين هى شغله الشاغل وحييته المدللة وصحتها تشغله دائماً . وفى كثير من الأحيان ينحاز الى جانبها فى منازعاتها مع أمها ، وان كان يعلم أن قصد زوجته فى تلك المنازعات هو قصد طيب على كل حال . ومن ثمة فهو يوافق على وجوب رعاية ايرين وعدم ترك حبلمها على غاربها . ولقد آلت اليه محلات أبيه التجارية حينما توفى أبواه ، وأصبح المالك الوحيد لها . وهو أيضاً لم يذهب الا الى المدرسة الأولية ، ولا يقرأ الا صحيفته المحلية .

وكان أبواه من أنصار الحزب الجمهورى ، ومن هنا شب على غرارهما ، وكان الناس اذا سألوه عن سبب انتمائه الى هذا الحزب لم يستطع ابداء أى سبب لعقيدته السياسية . وهو شديد الإيمان بربه وبيلاده ثم هو رجل ساذج شديد السذاجة وميوله فى منتهى السذاجة أيضاً ، وهو يمد الكنيسة بمعونة سنوية معتدلة مما جعل الناس يولونه الاحترام البالغ .

نستنتج من هذا . ان ايرين أقل من المستوى العادى .
الدين :

تابعة للكنيسة المشيخية ، اللا أدريه ، وقلما تفكر فى الأمور الدينية — وهى مشغولة بنفسها عن كل شئ .
الهيئة الاجتماعية :

عضو في جماعة غنائية وعضو في « نادى سوناتا ضوء القمر الاجتماعى »
حيث يجتمع الشباب للرقص وممارسة الألعاب الرياضية . وفي بعض الأحيان
تنحط هذه الألعاب فتتحول الى حفلات مغازلة وتدليل سافر . الجميع
معجبون برشاقة ايرين وأناقته وحسن دلها . وهى تجيد الرقص ولا شئ
غير الرقص . وعبارات الثناء العاطر التى تتلقاها هنا من أجل رقصها تغريها
بالسفر الى نيويورك واحتراف الرقص . ولا ينتج عن هذا بالطبع حين تذكره
لأمها الا نشوب معارك حامية بينهما . ورغبة أمها فى تبديد أحلامها راجعة
الى ما تخشاه مما عسى أن يصيب أخلاق الفتاة من أذى بسبب حياتها الحرة
السائبة فى مدينة كبيرة مثل نيويورك ، وما عسى أن ينتج من ذلك من الاضرار
بصحتها ، وان كانت مسألة الصحة تأتى فى المنزلة الثانية فى نظر الأم بعد
مسألة الأخلاق . صمتت ايرين فلم تعد تجبر على فتح هذا الموضوع مرة
أخرى .

ايرين غير محبوبة من أترابها بخاصة . وبلمذا بعض الشئ الاشتراك فيما
تبوكة الألسن من شائعات السوء .
النشاط السياسى :

لا شئ . انها لا تكاد تفرق بين نزعات كل من الحزبين الجمهورى
والديموقراطى ، ولم تكن تعرف أن ثمة أحزابا غير هذين .
تسلياتها :

السينما والرقص . انها مشغوفة بالرقص . وتدخن خفيه .
قراءتها :

المجلات ، الرخيصة . القصص الغرامية . القصص الخيالية . أنباء السينما .

الكيان النفسى (السيكولوجى)

الحياة الجنسية :

لها قصة حب مع « جمى » أحد أعضاء النادى تثبت أن مخاوفها من أن بعض

البخت الأسود يتهدها لا أساس لها . انقطعت صلتها به الآن لأنه رفض
ضراحة أن يتزوج منها حينما حسبت أنها قد حملت منه . ولم تهتم هي برفضه
هذا ولا سيما منذ كانت لا تزال تحلم بالذهاب الى نيويورك لتنضم الى
احدى فرق الانشاد أو فرق الرقص . لا يزال شغلها الشاغل هو ظهورها أمام
المعجبين لكى ترقص لهم .

مبدؤها الأخلاقى :

لا عيب مطلقا فى أى صلة جنسية ما حذر الانسان على نفسه من ذلك
الاتصال .

أطماعها :

الرقص فى نيويورك . منذ أكثر من سنة وهى تدخر مصروف يدها - اذا
لم تعد لها حيلة أخرى فليس أمامها الا الهرب - ان رفض «جمى» الزواج منها
قد سرها كثيرا فهى لا تتصور كيف تستطيع حياة الزوجية وتجعل وظيفتها
الأساسية هى حمل الأطفال - انها توجس خيفة من أن تقضى حياتها حتى
الموت فى تلك المدينة البغيضة بليزفيل التى لا تصلح لأغراض المعيشة
والحياة - لقد ولدت فى تلك المدينة ونشأت فيها وهى تعرفها (طوبة طوبة).
وبالأحرى تعرفها ركنا ركنا - انها تشعر بأنها حتى اذا اخفقت كراقصة
فمجرد بعدها عن بليزفيل كليل بأن يجعلها سعيدة .

خيبة الآمال :

لم يسبق أن تلقت دروسا فى الرقص لعدم وجود ستوديو فى المدينة ،
وارسالها الى مدينة أخرى لهذا الغرض يجشم والدها نفقات لا يحتملها .
لقد عقدت على هامتها هالة مفاجئة ومع ذلك فهى تتهم أسرتها بأنها تضحى
بحياتها لصالح هذه العائلة .

طبعها :

• حادة الطبع وأقل اثارة تخرجها عن طورها . حقود ميالة الى الأخذ بالثأر

ومغفرة بالمباهاة وحب التفاخر . لكنها حينما مرضت أمها أذهلت المدينة كلها بولائها وتكريس وقتها كله لخدمتها . لقد أصرت على ملازمتها حتى شفيت تماما . لما مات كئناها وهى فى الرابعة عشرة حزنت عليه حزنا ممضا ولم تتعز عنه بشىء أساييع طويلة .

موقفها من الحوادث :

مكافحة لا تسلم .

عقدتها النفسية :

مركب الاستعلاء .

معتقداتها الخرافية :

رقم ١٣ - اذا حدث حادث غير سار يوم الجمعة فانها تعتقد أن لابد سوف يحدث لها حادث غير سار خلال الأسبوع .

تفكيرها :

حسن .

والدعوى المنطقية (thesis) فى هذه الحالة ستسفر عن رغبة الوالدين فى تزويج ايرين تزويجا مفيدا بقدر المستطاع .

أما نقيض الدعوى (antithesis) فسيكون عزم ايرين على عدم الزواج اطلاقا . وان تكون راقصة بأى ثمن .

أما التركيب المنطقي (synthesis) فهو هذا القرار أو الحل : هرب ايرين حيث تجد نفسها أخيرا من بنات الشوارع .

الخلاصة

كانت ايرين بدلا من ذهابها الى جماعة الغناء انما تذهب للقاء هذا الشاب الحدث . وتلقى فتاة أمها فى الشارع فتسألها بسلامة نية عن سبب انقطاع ايرين عن الحضور الى الجمعية ، فلا تستطيع الأم الا أن تخفى دهشتها ، لكنها تقول للفتاة ان ايرين كانت متوقعة قليلا فى تلك الأيام . ثم تلقى ابنها

فى المنزل . وىكون لقاء مرعبا وتثور الشكوك فى قلب الأم وتعتقد أن ابنتها لم تعد عذراء ، وترغب فى تزويجها بأسرع ما يمكن لكاتب بعمل فى متجر والدها .. وتذكر ايرين قصد أمها فتعترم الهرب لتحقق ملامحها وحلمها القديم . وتقصد الى المسرح لكنها لا تجد لها عملا فيه ، ولما لم تكن لها حرفة ترتزق منها فان الحاجة الملحة تلجئها الى حياة الدعارة .

ان فى الدنيا آلافا من البنات يهرين من آلاف اليوس ، وهن بالطبع لا يصبحن بغايا جميعا ، وذلك لأن تكوينهن الجسمانى والذهنى والاجتماعى يختلف عن تكوين ايرين وغير ايرين اختلافا شاسعا . وما خلاصتنا هذه الا صورة واحدة تصور لنا كيف ينتهى الحال بفتاة من أسرة محترمة الى احتراف البغاء .

والآن : لنفرض أن فتاة حذاء قد ولدت فى هذه الأسرة نفسها .. فهذه الفتاة لا يمكن أن تعطينا ذلك النمط من الصراع الذى قدمته لنا ايرين . وذلك لأن الشخص المشوه أو المصاب بعاهة يمكن أن يصنع شيئا آخر حينما تلم به أزمة من الأزمات .. والشخصية التى تتناولها هنا لابد أن تكون ذات شكل جميل قمين بأن يجعلها تفكر فى أن تكون راقصة . ان ايرين فتاة مترفعة ، والشخص المتواضع أو الشاكر المعترف بالجميل قد يفرح ويشكر ربه على ما أولاه من نعيم الحياة ، وهو لا يمكن أن يفكر فى الهرب ، ومن ثمة فما لابد منه أن تكون ايرين فتاة متأبئة مترفعة . ان ايرين فتاة تافهة سطحية ، ولو أن فتاة أخرى فى موضعها لأمكن أن تكون فتاة ذكية مفكرة ذات فهم وود وجاذبية — لقد كان من الممكن أن تغضى عن عيوب أمها ، تلك العيوب البسيطة الظاهرة ، وأن تساعدوا وتعالج ما تقع فيه من أخطاء بلباقة .. انه لم يكن ثمة قط ما يضطرها الى الفرار .

ان ايرين فتاة ذات خيلاء وبنفسها معجبة . وهى لكثرة ما صافح أذنيها من عبارات المدح والثناء تظن أنها تستطيع الرقص والغناء أكثر مما تحسن منهما

بالفعل وهى لا تجفل من فكرة الهرب لاعتقادها أن نيويورك تنتظرها
بذراعين مفتوحتين .. لهذا فلا بد أن تكون ايرين فتاة ذات خيلاء .. وب نفسها
معجبة .

وايرين أنثى ناضجة كاملة التكوين الجسدى .. ولها معجبون يولونها
التدليل والتعجب .. ثم هى لها مغامرات جنسية عرفت كيف تتجنب فيها
الفضيحة وانجاب الأطفال . ومن هنا لم يكن غير طبعى بالنسبة اليها ان
تنحدر الى حياة الدعارة بعد اذ لم يكن أمامها طريق غير هذا الطريق . لقد
كان طريقا سهلا وفيه مخرج لها مما كانت تعانيه من عسر وضيق مالى ، وأيسر
عليها من طريق الاتجار ولكن .. لماذا لم تعد ادراجها الى بلدتها بلينزفيل ؟
لعل تفاخرا وتباهيها فى الماضى ، ثم ترفعها واستعلاءها على أولئك الذين
كانوا هناك هو الذى تفى عنها تلك الفكرة ، وجعلها لا تؤثر هذا الحل .
وهذا هو الذى من أجله وجب أن تكون فتاة مستعيلة مترفعة مولعة بالتباهى
والتفاخر الكاذب .

ولكن لماذا جعلتها يا كاتب المسرحية تصير الى حياة العهر ؟ لأنك مضطور
بحكم مقدمتك المنطقية - أعنى الفكرة الأساسية لمسرحيتك - أن تجد
فتاة تتردى فى حمأة الرذيلة لأنها لم تجد مصدرا آخر من مصادر الرزق غير
هذا المصدر الكريه .. وايرين مثل من أمثال أولئك الفتيات .

ونحن لا ننكر أن ايرين كان يمكنها أن تحصل على عمل كخادمة أو
كبايعة ، وان تحتفظ بهذا العمل الى حين ، ثم تفقده لعدم صلاحيتها لأعمال
هذه الأعمال . بل أنت تستطيع بوصفك كاتباً مسرحياً أن تجعلها تحاول كل
وسيلة ممكنة لتتلافى احتراف البغاء . الا أنها يجب أن تتردى فى هوته ، لا
لأن الكاتب المسرحى يريد لها ذلك ، بل لأن تكوينها لا يمكن أن يؤدى الى
خير بالرغم من الفرص المتاحة لها . وهى اذا ، استطاعت أن تتلافى ما قدر لها
من هذا المصير كان لابد للكاتب من أن يبحث لمسرحيته عن فتاة غيرها

ترشحها مؤهلاتها لتطبيق المقدمة المنطقية الأصلية التي اتخذها الكاتب فكرة أساسية لروايته . ويجب أن يتذكر الكاتب أن الفتاة لها مثلها ومقاييسها الذاتية ، وأنه لا يصح أن يحكم عليها بمقاييسه هو . ولو كان لها عقله الراجح المفكر الثاقب لما وجدت نفسها مطلقا في مثل هذا المأزق الحرج . لكن إيرين فتاة ذات خيلاء مزهوة بنفسها ، سطحية ، فخور ، وهى تخجل من الاعتراف بالهزيمة ، ثم هى آتية من بلدة صغيرة يستطيع كل انسان فيها أن يعرف ما يحدث لأهلها جميعا .. ثم هى قد لا تستطيع مواجهة أترابها أو أن تتحمل ما يخفونه من سخرية بها .

ان واجبك يقتضيك أنت أيها الكاتب المسرحى أن تستقصى جميع الاحتمالات ثم ترينا بعد ذلك بطريقة منطقية كيف وجدت الفتاة طريقها الى هذا النمط من الحياة الذى كان أقصى أمانها أن تتجنبه والا لتردى فيه . انك أنت المطالب بأن تبرهن على أنه لم يكن أمامها الا أن تسلك هذا الطريق ، فاذا كنا نشعر لأى سبب من الأسباب أن العهر لم يكن هو الطريق الوحيد الذى كان فيه مخرج لايرين من ضيقها فانك تكون قد أخفقت كصانع ماهر وككاتب مسرحى .

ولأن جميع الصراع نبت من أساس الشخصية المادى والبنى يكون هذا هو الطريق المنطقى . لقد جعلها التناقض الملازم الغريزى تصنع ما صنعت . ويستطيع الكاتب المسرحى بالطبع أن يبدأ مسرحيته بعقدة أو فكرة، لكنه يجب بعد هذا أن يصوغ المقدمة المنطقية التى تبلور عقده أو فكرته، وبهذه الطريقة لن تكون العقدة أو الفكرة منفصلة عن التمثيلية ككل قائم بذاته . بل تكون جزءا منها لا يتجزأ .

لقد كتب فرانك س . نجت F. S. Nuget الناقد السينمائى السابق لجريدة النيويورك تيمز .. كتب فى السابع عشر من فبراير سنة ١٩٣٩ عن قصة سينمائية اسمها : خلقا لبعضهما (١) وهو فى منتهى الدهشة يقول بعد أن

لخص قصة الفيلم : فهذه هي قصة الفيلم .. القصة التي تحدث بشكل أو بآخر لأى شاب وفتاته منذ أن وجدت الدنيا وحيث يوجد شاب وفتاة . ان المؤلف (مستر سورلنج) لم يقل فيها شيئا جديدا ، ولم يأخذ فيها موقفا مؤيدا أو معارضا ، ولم يلق أى شعاعة من الضوء على الطريق المظلم الذى يسير فيه قضاء الانسان وقدره . انه لم يزد على أن وجد اثنين ظريفين من الشباب ، فتى وفتاة ، أو أنه تركهما يلقيان بعضهما البعض ثم تركهما بعد ذلك للطبيعة تجرى فيهما تجاربها . ان هذا اجراء غير مألوف فى كتابة قصة السيناريو . والذى جرى عليه العرف فى الكتابة للسينما هو أن يطرح الكتاب الطبيعة جانبا ثم يفكرون للناس فيما ينبغى أن يفعلوا من أخبث الأفعال . ولكن .. كم هو مدهش أن يكون السلوك الانسانى العادى جميلا شائقا على هذا النحو الذى فى تلك القصة !

نعم . انه مدهش حقا ، ولا سيما اذا ترك الكتاب المسرحيون شخصيات تمثيلاتهم تفسر لنا نفسها ودون تدخل منهم الطريق الذى تسير فيه الوجود قضائها وقدرها .

نمو الشخصية

« ان الشيء الوحيد الذى يعرفه الانسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتبديل . والنظم التى تفشل هى تلك النظم التى تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها » .

أوسكار ويلد

« روح الانسان فى ظل الاشتراكية »

وواجب عليك ، بصرف النظر عن الوسيلة التى اخترتها للكتابة ، سواء أكانت هذه الوسيلة هى القصة أم الأقصوصة أم المسرحية أم أى شئ آخر.. واجب عليك أن تلم بشخصياتك الماما كبيرا وأن تحيط بهم احاطة واسعة كما يجب ألا تقتصر معرفتك لهم على ما هم اليوم فقط بل لابد من معرفة ماسوف يكونون غدا ، بل بعد سنوات منذ اليوم .

ان كل شئ فى هذه الدنيا يتبدل ويتحول - وينطبق هذا على الكائنات البشرية كما ينطبق على كل شئ آخر . والشخص الذى كان شجاعا جرى القلب منذ عشر سنوات قد يكون جباناً منخوب الهمة الآن ، وذلك لأسباب كثيرة مختلفة ، كالسن والتحلل الجسماني وتبدل ظروفه المالية وما الى ذلك كله .

ولعلك تزعم أنك تعرف شخصا ما لم يتغير عما عهدته قط ، ولن يتغير أبداً ولكن .. لا .. فمثل هذا الشخص لم يوجد يوماً ما .. ولن يوجد أبداً . ان أحدنا قد يحتفظ فى الظاهر بأرائه الدينية والسياسية دون أن يعتمدها تبديل أو تغيير سنوات طويلة . الا أن التقصى الدقيق لابد أن يسفر عن أن آراءه ومعتقداته هذه اما أنها أصبحت أعمق تأصلاً واما أنها أصبحت آراء فطيرة ومعتقدات سطحية . لقد مرت بمراحل كثيرة ، وألوان من الصراع لا عدد

لها ، وهى ستستمر فى هذا وذاك طالما ظل حبهما على قيد الحياة .. وعلى هذا فالانسان لا ينفك يتحول ويتبدل ويعتوره التغير مهما ظننت غير ذلك . والحجر نفسه يتبدل ويتحول ، وان كنا نحن لا نلاحظ ذلك . والكرة الأرضية تمر بعملية تحول بطيء مستمر .. وكذلك الشمس .. والنظام النجمى .. والكون كله . والأمم تولد ثم تدرك طور البلوغ فدور الكهولة ثم تشيخ ، ثم تموت اما موتا عنيفا واما بأن تتحلل تحللا بطيئا . فلماذا يكون الانسان اذن هو الشيء الوحيد فى الدنيا الذى لا يتحول ولا يتبدل ؟ هذا مجال وأمر لا يقبله العقل !

انه ليس ثمة الا مجال واحد تتحدى فيه الشخصيات الروائية قوانين الطبيعة فلا تتحول ولا تتبدل ولا ينتابها التغير .. ذلك هو مجال الكتابة الروائية . وطبيعة الشخصيات الثابتة التى لاينتابها التغير هى التى تجعل الكتابة روائية هكذا . واذا كانت شخصية ما ، فى قصة أو أقصوصة أو تمثيلية تحتل فى نهاية هذه الأعمال نفس المكان الذى كانت تحتله فى أولها، كانت القصة أو الأقصوصة أو التمثيلية شيئا رديئا ولا بد .

والشخصية الروائية تقف مكشوفة غارية عن طريق الصراع . والصراع يبدأ بقرار أو حكم حاسم جازم . والقرار أو الحكم الحاسم الجازم يتخذ على ضوء مقدمة تمثيلتك المنطقية .. أعنى فكرتها الأساسية . والقرار الذى يتخذه صاحب الشخصية الروائية يؤدى بالضرورة الى صدور قرار آخر يواجهه به خصمه ، وهذان القراران اللذان ينتج أحدهما من الآخر هما اللذان يدفعان التمثيلية الى غايتها النهائية .. أى الى اقامة الدليل على صحة المقدمة والبرهنة على سلامة الفكرة الأساسية .

ان العالم لم يشهد بعد ذلك الانسان الذى يمكنه أن يظل هو هو ، دون أن يلحق به تغيير أو يصيبه تبديل بالرغم من سلسلة حوادث الصراع التى

تمر بها حياته وتنصب فوق رأسه فتؤثر في أسلوب حياته . انه ولا بد يتأثر
ويعبر نظراته ووضعه ازاء الحياة .

ان الجثة الميتة نفسها هي في حالة تغير : انحلال . وأى انسان وهو يحاورك
ويداورك ، محاولاً اقناعك بشأته على المبدأ وعدم تحواه عنه ، هو في
الحقيقة يتحول ويتبدل من حال الى حال .. انه يكبر بما أضيف اليه من
دقائق وثوان .. انه يطعن في العمر .

وعلى هذا ففى وسعنا أن نقول ونحن آمنون مطمئنون ان أية شخصية
في أية صورة من الصور الأدبية لا ينتابها تغيير أساسى في ذاتها هي شخصية
رسمت رسماً رديئاً . بل في وسعنا أن نذهب أبعد من هذا فنقول ان
الشخصية اذا لم يمكن أن تتغير فان أى موقف يصعبها فيه الكاتب يكون موقفاً
غير حقيقى ولا واقعى .

وهذه « نورا » بطلة مسرحية ابسن « بيت دمية » انتى نراها في أول
الرواية « اللعبة التى لا عقل لها » لزوجها هالمز ، « وعصفوره المغرد » تصبح
وقد قذف بها فجأة الى كمال النضوج وزهرة الرشد . انها تدهش في أول الأمر
ثم تصدم ثم توشك أن تتخلص بالانتحار من حياتها .. ثم تشور آخر الأمر .
واليك ما يقوله آرشر في ذلك :

« اننا قد لانجد في المسرحيات الحديثة كلها شخصية تتطور بهذه الصورة
المفزعة ، وبالمعنى العادى الذى نفهمه من كلمة التطور ، لهذه الشخصية «نورا»
من شخصيات ابسن » .

وتستطيع أن تتناول أية مسرحية عظيمة عظيمة حقيقية لتجد أن تلك النقطة
واضحة فيها وضوحاً كبيراً .. اننا نجد ذلك في رواية طرطوف لموليير ، وفي
تاجر البندقية وهاملت لشكسبير ، وفي ناثن الحكيم من روايات لسنج ، وفي
ميديا ليوربيدز .. فهذه الروايات كلها مبنية على التغير المستمر في بناء
الشخصية ، وتطورها الذى لا يقف ، تحت وطأة الصراع الدائم .

ومأساة عطيل تبدأ بالحب ثم تنتهى بالغيرة والقتل والانتحار . والجلف
The Bear تبدأ بالشحناء والبغض ثم تنتهى بالحب .

وهذا جابر Hedda Gabler تبدأ بالأناثية ثم تنتهى بالانتحار

وماكبث Macbeth تبدأ بالطمع والطموح ثم تنتهى بالقتل

وبستان الكراز Cherry Orchard تبدأ بعدم الشعور بالمسئولية ، ثم تنتهى
بضياع الأملاك

ونزهة Excursion تبدأ بتمنى تحقيق حلم وتنتهى بالاستيقاظ على الحقيقة
وهاملت تبدأ بالشك وتنتهى بالقتل .

وبنات مامبا Mamba's Daughters تبدأ بغضب شديد وتنتهى بقتل وانتحار

والطريق المسدود Dead End تبدأ بالفقر وتنتهى بالقتل

والرباط الفضى Silver Cord تبدأ بالتسلط والسيادة وتنتهى بالتحلل

وزوجة كريج Craig's Wife تبدأ بالريبة الشديدة وتنتهى بالوحشة

والانتظار من أجل كلفتى Waiting for Clefty تبدأ بعدم التيقن وتنتهى
بالاقتناع والادانة .

والضربة القاصمة The Big Blow تبدأ بالخصومة واليأس وتنتهى بالوحدة
والأمل

ويالها من حياة What a Life تبدأ بقبول الاخفاق والتسليم به ثم تنتهى
بفتح الثقة بالنفس .

ومقدمة للمجد Prologue to Glory تبدأ بعدم تحديد الهدف ثم تنتهى
بالاتجاه اليه .

والأستاذ ماملوك Professor Mamlock تبدأ بالعزلة وتنتهى بالنضال
الجماعى .

فالشخصيات فى جميع هذه الروايات تسير بلا هوادة من حالة من حالات
الذهن الى حالة أخرى . انها تضطر اضطرارا الى التحول والنمو والتطور —

بسبب أن الكتاب المسرحيين قد جعلوا لهم مقدمات منطقية ، أى أفكارا أساسية واضحة محددة المعالم ووظيقتهم الأولى أو واجبهم الأساسى هو أن يقيموا الحجة عليها وان يؤيدوها بالأدلة والبراهين .

ان أحدنا اذا وقع فى خطأ فهو دائما يتبع هذا الخطأ بخطأ آخر ، والخطأ الثانى ينجم عادة من الخطأ الأول ، كما ينجم الثالث من الثانى وهكذا . وقد ارتكب أورجون فى ملهاة طرطوف خطأ شنيعا بأخذه طرطوف وخلطه بآل بيته ، ايمانا منه بورعه وتقواه وتقائه سريره ، أما الخطأ الثانى فهو أئتمانه طرطوف على هذا الصندوق الصغير ، المحتوى على تلك الأوراق التى اذا أخرجت من الصندوق ورآها النور لأمكن « بشيء أعرفه أنا أن تكلفه ، صديقى كل مايملك ، بل تكلفه - اذا أمسك به - رأسه نفسه » .

لقد كان أورجون يثق فى طرطوف ثقة عمياء ، لكنه الآن ، وقد عهد اليه بهذا الصندوق يعرض للهلاك حياة انسانية . وانتقال أورجون هنا من الثقة فى طرطوف الى الاعجاب به واضح لاختفاء فيه . وتعمق فى تصوير الشخصية يجارى كل خط من خطوطها الأخرى .

طرطوف : ان الصندوق مخبوء جيدا - وتستطيع أن تطمئن عليه كما أنا مطمئن .

أورجون : ياأعز أصدقائى ! ان مافعلته هو فوق كل شكر . لقد مزجنا ببعض فأصبحنا أوثق صلة عما كنا من قبل .

طرطوف : لا شيء فى الدنيا يستطيع أن يفعل ذلك .

أورجون : بل فيها شيء واحد يستطيع أن يفعله ، كما رأيت أنا الساعة . وذلك اذا أمكن انجاز هذا الشيء .

طرطوف : هذا كلام ملفوز يا أخى .. وضح أرجوك وضح .

أورجون : لقد قلت منذ لحظة ان ابنتى فى حاجة الى زوج يستطيع أن يجنبها الزلل ويقيها العثرات .

طرطوف : حقا قلت هذا - ولا أظن أن فتى لا شأن له الا بأمور هذه الدنيا ولا يفكر الا في بهارجها مثل مسيو فالير ..

أورجون : ولا أظن هذا أيضا - وهذا هو ما أخذ أخيرا يؤرقني ويثقل على صدرى - ان ابنتى لا يمكن أن تجد لها راعيا آمن عليها ولا ألطف بها فى مهاوى هذه الحياة منك يا صديقى المحبوب !

طرطوف : (الذى يستدير الى خلف بلباقة فى هذه اللحظة) اذن .. فأنت تقصدنى أنا أيها الأخ . أوه .. لا .. لا !

أورجون : ماذا . أترفض أن تكون زوج ابنتى ؟

طرطوف : بل هذا شرف لم أحلم قط بالطموح اليه ، ثم .. ان هناك ما يجعلنى أحسب أنتى لم أحظ بشيء من المحبة يوما فى عيني الآنسة ماريان . أورجون : هذا لا أهمية له ما دامت هى قد وجدت هذا الحب فى عينيك أنت لها يا عزيزى .

طرطوف : ان العيون العالقة بالسماء أيها الأخ لاتهتم بالجمال الذى يفنى ! أورجون : هذا صحيح أيها الأخ - صحيح . ولكن أيمكن أن تتخذ هذا سببا لرفض عروس ليست عاطلا من الحسن والجمال !

طرطوف : (الذى يشك فى امكان أن زواجه من ماريان قد يساعد مقاصده من المير) أنا لايمكننى أن أقول هذا : لقد تزوج كثير من رجال الدين الأتقياء عذارى ذوات حسن وجمال ، ومع ذلك لم يأثموا .. الاأننى .. ولأكن صريحا معك .. أخشى أن يكون زواجى من ابنتك مما لا ترضى عنه مدام أورجون على الاطلاق .

أورجون : وماذا لو كان هذا ؟ انها ليست الا زوجة أبيها .. ثم ان موافقتها أمر لا حاجة لنا اليه . ويمكننى أن أقول ان ماريان سوف تتخف زوجها بمهر ضخيم ، الا أن هذا أمر لا يهيك يا عزيزى . طرطوف : وكيف بالله عليك ؟

أورجون : لأن ما يهيك ، كما هو عشمى ، هو أنك برفضك يدها سوف
تخيب أملى بصورة محزنة .

طرطوف : لو تذكرت ذلك يا .. أخى
أورجون : وأكثر من ذلك .. بل سوف أشعر أنك تعمد هذه الرابطة مما
لا يتفق ومقامك ! .

طرطوف : بل أنا الذى لست من مقامك (وهنا يقرر أن يقبل العرض)
ولكنى .. سوف .. لأن هذا خير لى من أن تسيء بى الطق .. سوف أنقلب
على ترددى .

أورجون : اذن .. فأنت تقبل أن تكون صهرى ؟
طرطوف : مادمت تريد هذا .. لأنى .. من أنا حتى آبى عليك ماتريد ؟
أورجون : لقد جعلتنى انسانا سعيدا مرة أخرى (يتناول الجرس ويدقه)
سأرسل الى ابنتى لأخبرها بما رسمته لها .

طرطوف : (ذاهبا الى الباب على اليمين) وأنا استأذنك فى الانسحاب (ثم
يقول وهو عند الباب) واذا كان لى أن أبدى رأيا .. يكون من المستحسن ،
وأنت تعرض هذا الموضوع عليها ألا تهتم بذكر شيء مما عسى أن يكون لى
من محاسن قليلة ، قدر اهتمامك بالتأكيد لها أن هذه هى مشيتك بوصفك
أبا (ينصرف) .

أورجون : (لنفسه) يا للرجل المتواضع !

• • • • •

أما غلطة أورجون الثالثة فهى محاولته قهر ابنته على الزواج من هذا
الوغد .. وغلطته الرابعة هى عهده الى طرطوف بإدارة جميع أملاكه وحرية
التصرف فيها . واعتقاده مخلصا أنه سوف ينقذ له ثروته من عائلته التى تريد
تبديدها كما يؤمن هو . وهذه هى أشنع أخطائه جميعا ، فلقد حدد بهامصيره ،
وقضى بها على نفسه القضاء المبرم . الا أن مادة السخرية فى هذه الغلطة هى

أنها نتيجة طبيعية لغلطته الأولى ، أجل . فأورجون - كما لا يخفى - قد أحد
ينتقل من ايمانه الأعمى بطرطوف الى أن أزيح الستار عن عينيه فعرفه على
حقيقته . وقد وصل مولير الى ذلك بتطوير شخصية أورجون في هذا
الطريق خطوة بخطوة .

أنك حينما تبذر بذرة في تربة حديقتك ، فانها تبدو لك كأنها تظل نائمة
الى حين . أما الذى يحدث فهو أن الرطوبة تدب فيها في الحال فتأخذ قشرتها
تلين ، وبذلك يمكن للمادة الكيميائية الموجودة في البذرة والمواد الكيميائية
التي تمتصها البذرة من التربة ، أن تدفع بذرتك الى النماء وشق التربة
والظهور على سطحها .

إن التربة الملقاة فوق البذرة أصلب من أن تسمح لها بالنفاذ منها ، ولكن
هذه الصلابة ، هذه المقاومة التي تلقاها البذرة من التربة تضطر النبتة الصغيرة
الى استجماع قوتها لخوض تلك المعركة ، فمن أين لها تلك القوة الإضافية
يأتى ؟ انها بدلا من أن تناضل التربة الخارجية فضالا لن تكون له نتيجة
نزاها ترسل جذورا أخرى وشعيرات رفيعة تنشرها في أجزاء التربة الداخلية
نفسها لتجمع لها غذاء أكثر ، وبالتالي قوة أوفر . وبهذا تستطيع النبتة آخر
الأمر شق سطح التربة الصلب والنفاذ الى أشعة الشمس .

والعلماء يحدثوننا فيقولون أن حسكة - أى شوكة - واحدة تحتاج
الى عشرة آلاف بوصة من الجذور لكى تحمل ساقا طولها ثلاثون أو أربعون
بوصة فقط ، وتستطيع أن تحزر من هذا كم من آلاف الحقائق يجب أن يلم
بها الكاتب المسرحى لكى يرسم شخصية واحدة من شخصيات روايته .
قدعنا - على سبيل التمثيل - نجعل شخصا من الناس يقوم عندنا مقام
هذه التربة من الأرض . فنحن نبذر في ذهنه بذرة صراع موشك أن ينشب ،
وليكن نوع هذا الصراع طمعا أو طموحا مثلا . فالبذرة ستنمو في ذهنه .
بالرغم من أنه ربما رغب فى أن يخمدها ويقضى عليها . ولكن القوى الكامنة

في أعماقه ، وخارجه أيضا ، سوف تحدث فيه ضغطا لايفك يزداد ثم يزداد حتى تصبح بذرة هذا الصراع قوية قوة كبيرة كافية لأن تجعل البذرة - اعني النبتة التي نبتت منها - تشق تربة رأسه الصلبة العنيدة . وهنا يكون هو قد انتهى الى قرار ، وهو الآن يعمل وفقا لقراره هذا .

ان التناقض القائم في ذهن هذا الشخص ، ثم التناقض الناشب من حوله ، يخلقان قرارا وصراعا . وهذان بدورهما يضطران الى اتخاذ قرار جديد ويزجان به الى صراع جديد .

وأى كائن بشرى محتاج ولا بد الى ألوان كثيرة من الضغط قبل أن يتمكن من اتخاذ قرار في أى أمر الأمور ، ولكن الأنواع الرئيسية ، أو المجموعات الأساسية من ألوان هذا الضغط هي - كما ذكرنا آنفا - المقومات الثلاثة المادية الجسمانية والاجتماعية والنفسية . ومن هذه القوى الثلاث تستطيع أن تصنع مركبات لا حصر لها .

وأنت اذا زرعت ثمرة من ثمار البلوط ، فانك تنتظر عقلا نبتة صغيرة أولا .. ثم شجرة من شجر البلوط بعد ذلك . والشخصية الروائية هي من هذا القبيل . وأى نمط معين من أنماط الشخصية لا ينفك يتطور ثم يتطور ، سالكا طريقه الخاص ، حتى يبلغ مرتبة الاثمار . والكتابة الرديئة فقط هي التي تتغير فيها الشخصية دون نظر الى خصائصها المميزة . ونحن حينما نزرع بذرة من بذر البلوط فيجب أن يكون هناك ما يبرر ما تنمناه من الحصول على شجرة بلوط . وستكون صدمة لنا (على أقل تقدير) اذا نحن حصلنا على شجرة تفاح .

ان كل شخصية يصورها لنا الكاتب المسرحي لابد أن تشتمل في صميمها على بذور تطوراتها المستقبلية . يجب أن تكون هناك بذرة الجريمة ، أو بذرة احتمال وجود الجريمة في نفس ذلك الفتى الذي ينتظر أن يكون مجرما في نهاية التمثيلية .

فبالرغم من أن نورا فى مسرحية « بيت دمية » فتاة لطيفة مطيعة ولا تعصى لزوجها أمرا فانها تنطوى فى أعماقها مع ذاك على روح الاستقلال والتمرد والعناد ، وهى سمات تدل الدلائل على أنها سوف تكبر وتنمو آخر الأمر . فهلم فلندرس شخصيتها . اننا نعلم من نهاية الرواية أن نورا لن تهجر زوجها فقط ، بل هى سوف تترك أولادها أيضا .. وهذه ظاهرة اجتماعية لم يكن أحد يسمح بها تقريبا فى سنة ١٨٧٩ . ان نورا لم تكن تقلد فى سلوكها ذاك احدى أترابها ممن عسى أن يكن سبقنها الى هذا العمل . وهى ولا بد كانت تنطوى على بذرة هذا (الشئ) منذ بدء الرواية ، والذى تطور حتى صار فى آخرها روحا مستقلا .. فهلم نبحث عن هذا الشئ ما هو ؟ وماذا كان ؟ فى مفتتح الرواية تدخل نورا وهى تدندن بأحد الألحان ، ويدخل فى أثرها حمال يحمل شجرة عيد الميلاد وسلة .

الحمال : ستة بنسات .

نورا : هاك شلنا .. كلا .. احتفظ بالباقى لك .

لقد كانت نورا تدخر كل ما تستطيع من مال مهما قلت قيمته لكى تسدد دينها السرى - ومع هذا فما نحن أولاء فرى أنها كريمة سخية . بل هانحن أولاء نراها تدعى أنها تأكل البسكوت الغالى المصنوع من اللوز والسكر الفاخر ، وكان يخيل لنا أنها تبخل على نفسها وأولادها وزوجها بشئ . فقد سمعناها تعد هالمز بأنها لن تتناول هذا الصنف من البسكوت لأنه لا يناسب صحتها ، وأنها سوف لاتتناول الحلوى أبدا . وعلى هذا فأول جملة نسمعها منها فى الرواية تدلنا على أنها ليست شحيحة فى مسائل المال .. وأول عمل تعمله يدلنا على أنها لا تقى بانجاز الوعد الذى تعد .. ان فيها شيئا من الطفولة .

ثم يدخل هالمز تورقولد

هالمز : هل كانت صغيرتى المرفقة تبعثر النقود مرة أخرى ؟

نورا : أجل .. ولكن يا عزيزى تورفولد .. اننى أحسب أننا نستطيع أن
نسخو على أنفسنا قليلا الآن .. أليس كذلك ؟
(وهنا يحذرهما هالمر ، اذ سوف تنضى ثلاثة أشهر كامئة قبل أن يقبض
راتبه .. وعند ذلك تصيح نورا كما يصيح الأطفال الذين لا يصبرون على
شئ .. قائلة) :

نورا : أوه يا هالمر ؟ اننا نستطيع أن نقترض فى هذه المدة !
هالمر : نورا ! (انه يندهش لرعوتها .. انه يمقت مسألة الاقتراض هذه)
افرضى أننى اقترضت اليوم خمسين جنيها وأنتك انققت المبلغ كله فى أسبوع
عيد الميلاد .. ثم حدث أن سقطت على رأسى شظية من الثلج فقفزت على فى
عيد رأس السنة .. و ..

(فهذا هو هالمر على حقيقته ! انه لن يهدأ أبدا حتى لو كان موندنا ثرى
القبر ، لو أنه مات وعليه دين لم يسدده .. انه رجل يهتم أعظم الاهتمام
بأمور اللياقة .. ما يجب وما لا يجب .. فهل يمكنك أن تحزر ماذا يكون
حاله اذا اكتشف أن نورا قد زورت توقيعا ؟)

نورا : اذا حدث هذا فلا أحسب أننى قد أهتم سواء اقترضت نقودا
أو لم اقترض (لقد نشأت على جهل تام بأمور المال باستمرار واستجابتها
لهذه الأمور استجابة آمرة مستبدة .. أما هالمر فمتسامح ، ولكن ليس الى
الحد الذى يقف فيه ليسمع محاضرة) .

هالمر : ان البيت الذى يعتمد فى أمور معاشه على الاستدانة والاقتراض
لن يستمتع فيه أحد بحرية ولا صفاء ، ولا .. جمال (عند هذا يبدو وهن
العزيمة على نورا .. ولكن مظهر هالمر يدل على أنه لن يدرك سرها أبدا) .
وهكذا نلاحظ أن الشخصيتين مرسومتان رسما واضحا جليا ليس فيه
غموض أو التواء . ان كلا منهما يواجه الآخر . فى صدام بالفعل . وابسن
لم يتحدث عن أثر الوراثة بعد .. الا أنه سيحدثنا عن ذلك قريبا .. ولا بد .

(ولما كان هالم يحب نورا هذا الحب الذى لمسنا آثاره فانه يعز عليه
أن ينسب اليها تهمة استهانتها بأمور المال .. ويعزو أثر ذلك الى أبيها - واسمع
اليه يقول لها) :

هالم : انك مخلوقة صغيرة غريبة .. مثل أبيك تماما .. انك لا تعلمين
طريقة جديدة تبتزين بها النقود منى .. وبمجرد حصولك على المال .. يبدو
أنه يذوب بين يديك .. هيه .. ومع هذا ، فيجب أن يأخذك الانسان كما أنت
فهذا شئ فى دمك .. ولا مرأ يا نورا فى امكان أن ترثى هذه السجايا .
(وهكذا نلاحظ أن ابسن قد وضع لنا أساس شخصية نورا بضربة معلم
كما يقولون . انه يعلم أصلها وفصلها وأرومتها أكثر مما تعلم هى . لكنها
تحب والدها .. ولذا فسرعان ما تجيب هالم : أوه ! لشد ما كنت أود أن أرث
الكثير من سجايا أبى !) .

وبعد هذا مباشرة تعترف كاذبة وفى غير حياء بأنها كانت تأكل ذلك البسكوت
الفاخر المصنوع من مقشور اللوز والسكر ، وتشعر كما يشعر الأطفال بأن
المنوعات التى كان الكبار يحتمون عدم أكلها لاضرارها بالصحة هى أمور
لا معنى لها . ولا تقوم على أساس سليم . وليس ثمة كبير ضرر فى هذا
الكذب ، ولكنه يدلنا على نوع الخامة التى صنعت منها نورا .
نورا : اننى لا أفكر فى معارضة رغباتك

هالم : كلا . اننى متأكد من ذلك .. وفضلا عن هذا فقد وعدتنى .
(ان حياة هالم وأعماله قد علماه أن الانسان يجب أن يقدس الوعد الذى
يقطعه على نفسه . ونلاحظ هنا أيضا أن شيئا هاما يصور لنا افتقار هالم
الى حسن التفكير وعجزه التام عن ادراك أن نورا ليست على الإطلاق هى
هذه الفتاة التى يدل عليها ظاهرها . انه لا يدرى ما يحدث من الأمور دبر
ظهره وفى منزله ، لا فى منازل الجيران . انه لا يدرى أن كل ملهم تلقفه منه
نورا ! انما يذهب الى صاحب الدين الذى أقرضها النقود وفاء منها لسداد ما عليها .

وهكذا نلاحظ أن نورا تحيا حياة مزدوجة في مستهل الرواية . وانها كانت قد ارتكبت حادث التزوير قبل أن تبدأ المسرحية بزمان طويل ، وانها كانت تحتفظ بسرها لنفسها ، وكان يشجعها على ذلك ما كانت تعتقده من أن فعلتها التي فعلت هي من فعال الشجاعة والتضحية التي قصدت من ورائها انقاذ حياة هالمر)

نورا : (وهي تتحدث الى زميلة الدراسة مسز لندة) لكنه لم يكن ثمة مفر من ألا يعلم هالمر . ياعجبا ! ألا تستطيعين أن تفهمي لماذا ؟ لقد كان ضروريا ألا يعرف خطورة حالته الصحية . لقد كنتم أطباؤه هذا السر الا على . لقد كنت أنا الوحيدة التي ذكروا لها أن حياته كانت في خطر ، وأن الشيء الوحيد الذي فيه نجاته هو أن يقيم في جنوب أوروبا .. وقد حاولت كل جهدي الحصول على المال .. حتى لقد كنت ألمح اليه بوجوب أن يعقد قرضا .. وكان ذلك يكاد يفضبه يا عزيزتي كرستينا .. لقد كان يقول اننى فتاة طائشة سقيمة التفكير ، وأن واجبه هو ألا يسمح لى بالاندفاع في نزواتى .. حسن .. لقد صممت على انقاذه وكان هذا هو السبيل الذي رسمته للخروج من ذلك المأزق .

(ان ابسن يتأنى في بدء الخوض في الصراع الرئيسى . وقد كانت فرصة ثمينة تلك التي انتهزها في ذلك المشهد الذي اعترفت فيه نورا لمسز لندة بما صنعته من أجل هالمر . وثمة شيء مطابق لهذا أيضا في زيارة مسز لندة في تلك اللحظة المناسبة وكذلك في زيارة كروجستاد (وهو صاحب الدين) - لكننا لسنا بسبيل فحص أوجه النقص في فن ابسن هنا . انما نحن بسبيل قص أثر هذا الكمال الذي بلغه في تطوير شخصية نورا . وعلى هذا فهلهم نر ماذا نستطيع أن نعرف عنها غير ما عرفنا) .

مسز لندة : أليس في نيتك أبدا أن تكشفى له هذا السر ؟ (تفصد التزوير) .

نورا : (مفكرة وعلى شفيتها مشروع ابتسامة) أجل .. ربما أطلعت عليه يوما ما .. بعد سنين كثيرة .. عندما أصبح غير ما أنا الآن جمالا ونضرة (وكلامها هذا يلقي شيئا من الضوء على الدافع الذى دفع نورا الى سلوكها ذاك - انها تنتظر أن يشكرها على ما صنعت) لا تضحكى على .. اننى أقصد بالطبع حينما يصبح تورقولد أقل محبة لى مما هو الآن .. وذلك عندما يكون قد شبع وأصابه الملل من رقصى ، ولبسى ، وغنائى .. حينئذ قد يكون شيئا حسنا الاحتفاظ بشيء للمستقبل .

(ويمكننا الآن أن نحزر الصدمة الكبيرة التى سوف تصيب نورا عندما ينحى عليها هالم باللائمة وينكر عليها أهليتها للامومة والزوجية ، بدلا من أن يمتدحها ويشكر لها ما قامت به من عمل لا تقاذه . وسيكون هذا عند ذاك هو نقطة التحول فى حياتها . ان طفولتها سوف تنتهى نهاية مؤلمة ، وسوف تكون صدمتها صدمة هائلة حينما تنظر حوالها فترى الدنيا كلها لأول مرة فى حياتها تعادىها وتعبس لها . لقد فعلت كل ما فى طوقها لكى يعيش هالم ويفلت من برائى الموت ويحيا حياة سعيدة ، فاذا هو ينقلب عليها فى اللحظة التى تشتد حاجتها اليه كما لم تشتد حاجتها اليه من قبل . ان شخصية نورا تشتمل على جميع العناصر القابلة للنماء والتطور نحو اتجاه بعينه . وهالم هو أيضا يسير وفقا للشخصية التى رسمها له ابسن ، وتستطيع أن تلمس هذا مما يقوله وهو فى ثورته النفسية الجائحة حينما يقف على نأ التزوير) .

هالم : يالصحوة الفظيعة من نوم طال على أمدته . ان هذه التى كانت مصدر أنسى وأساس كبريائى طوال السنين الثمانى الماضية لم تكن شيئا الا امرأة منافقة .. كاذبة .. مداجية .. وألعن من هذا كله . وأخط من هذا كله .. امرأة مجرمة .. مقترفة لأخط الجرائم وأشنعها .. ياللعار ! ياللعزى ! « نورا صامتة .. ناظرة اليه بعينين ثابتتين وهو واقف أمامها » . وهذه هى توجيهات ابسن . ان نورا تنظر الى هالم فى فزع .. انها ترى أمامها رجلا

غريبا عنها . رجلا قد نسى الدافع لها الى ما أقدمت عليه .. غير ذاكر الا نفسه » لقد كان ينبغي أن يساورنى الشك فى أن شيئا من هذا سوف يحدث.. لقد كان يجب أن أتوقع حدوثه .. انك تفتقرين الى جميع ما كان يفترض اليه أبوك من مبادئ خلقية - اعصمتى ! »

(لا يخفى أن ماضى نورا الاجتماعى قد ساعد ابسن على رسم عقليتها كما ساعده كيافها العضوى - الفسيولوجى - على ذلك أيضا ، فهى تعرف أنها جميلة .. وتذكر ذلك وتردده فى مناسبات كثيرة . ثم هى تعرف أن هناك كثيرين ممن يعجبون بها ، لكنها لا تقيم لهؤلاء وزنا حتى ترى رأيها فى مشكلتها مع هالم .. وبالأحرى .. هل تبقى معه أولا تبقى) .

هالم : ان جميع ما كان ينقصه من تلك المبادئ قد تجلى فىك .. لقد كان رجلا بلا دين .. بلا شعور بالواجب .

ان هذا الذى يرمى اليه هالم أمور ملحوظة كلها فى شخصية نورا من أول الرواية . لقد جلبت على نفسها كل شئ مما حدث . لقد كانت هذه الأمور كلها فى أخلاقها .. فى شخصيتها .. وهى أمور كانت توجه أفعالها بالضرورة ، ومن ثمة كان نمو شخصية نورا نموا ايجابيا ، قائما على أساس . وفى وسعنا أن نلاحظ أن عدم شعورها بالمسئولية يتحول الى هم وقلق ، وأن قلقها هذا يتحول الى خوف ، ثم يتحول خوفها الى قنوط ويأس . وفى ذروة الرواية نرى نورا فى حالة ذهول وحذر .. ثم نراها تقطن الى موقفها بعد ذلك فى بطء وعلى مهل وهنا تتخذ قرارها النهائى الحاسم الذى لارجمة فيه ... قرارها المنطقى السافر الذى يتفتح كما تتفتح الزهرة عن كهما .. القرار الذى هو ثمرة هذا النماء الثابت المستمر . ان نماء الشئ هو تبدله من حال الى حال والذروة هى الثورة .

.....

والآن لننتقل الى مسرحية أخرى كى نتبع فيها عوامل النمو فى احدى

شخصياتها .. ولتكن هذه المسرحية هي (روميو وجوليت) ولتكن الشخصية هي شخصية روميو ، ومن أجل هذا لابد لنا من معرفة ان كان روميو تتوافر فيه تلك الخصائص المميزة التي تنتهي به الى هذه النهاية المعروفة المحتومة .

فهذا هو روميو الذي يهوى الفتاة روزالند يذرع الطرقات شاردة مشدوها
واذا به يلقى هذا الفتى بنقوليو أحد أقاربه الذي يبادره الحديث قائلا :
بنقوليو : صباح الخير يا ابن العم .

روميو : ألا يزال النهار في باكورته الى هذا الحد ؟
بنقوليو : انها الآن التاسعة .

روميو : يا عجا .. لشد ما تبدو الساعات الحزينة طويلة وانية ؟ أكان هذا أبى .. ذلك الذي كان ماشيا على عجل ؟

بنقوليو : أجل . انه لكذلك .. ولكن .. أى حزن يطيل ساعات الأخ روميو ؟
روميو : عدم الفوز بمن يجعل الفوز بها الساعات قصارا .

بنقوليو : ماذا ؟ أعاشق أنت ؟

روميو : بل طريد .. محروم !

بنقوليو : من الحب ؟

روميو : بل من عطفها .. أين أنا من الحب ؟

ان روميو يشتكى من أن محبوبته

« لم تصبها سهام كيوييد الغرامية » .

انها حسناء غاية الحسن ، حكيمة غاية الحكمة

ان عقلها مسيطر على زمام جمالها ، وهو يغلو في

ذلك فيجعلها تنشد مافي حياة المزوبة المنذورة

من نعم وبركات ، وذلك على حساب يأسى وقنوطى .

وينصحه بنقوليو بأن « يجرب غيرها من الحسان » ولكن روميو لا يمكن

أن يتسلى أو أن ينسى .. وهو يقول :

ان الذى كتب عليه العمى لا يستطيع أن ينسى

ذلك الكنز الثمين الذى ضاع من نور عينيه

وداعا .. فانك لن تستطيع أن تعلم كيف السبيل الى النسيان .

لكنه يعلم فيما بعد ، وبطريق المصادفة الغريبة ، ان جييته روزالند

مستكون فى بيت آل كاييولت أعدى أعداء أسرته ، وحيث يلقون بعض

الأضياف ، فيصمم على الذهاب الى هناك ولو كان فى الذهاب الى هناك

حتفه ، وذلك لكى يسترق ولو نظرة ، نظرة واحدة .. يلقيا على محبوبته .

وهناك يرى بين الأضياف سيدة يبلغ من جمالها الساحر وحسنها الفتان ان

تسنيه روزالند فيسأل أحد الخدم :

روميو : من هذه السيدة التى تضع يدها فى يد ذلك الفارس الواقف

هناك ؟

الخدام : لست أدرى يا سيدى .

روميو : أوه تالله انها لتعلم الشعل كيف تشتعل

ما أحسن ما تبدو على خد الليل

كما تتألق الجوهرة فى أذن الحبشية

جمال يجل عن أن يذال .. وأعلى من أن يمشى على الأرض !

يالها من حمامة بيضاء كالثلج وسط سرب من الغريان

تلك السيدة الواقفة هناك منفردة وسط أترابها

هذه القمرية المثالية .. انى سأرقب موقعها

ثم .. أحاول أن ألمسها لأبارك يدي الخشنة

رباه !.. ألا يزال قلبى يعشق ؟ حاشاك يا بصرى !

فاننى ما رأيت جمالا من قبل كالذى رأيت الليلة !

وبهذا القرار الذى اتخذه تحدد الطريق الذى سوف يسلكه .. أو قل ..

صب نفسه في القالب الذي لن يتغير .

ان روميو فتى متعجرف .. صلف .. فيه تهور وفيه اندفاع . انه لا يتردد ، حينما يجد أن حبيبته الحقيقية هي ابنة آل كاپيولت ، في أن يهاجم قلعة الكراهية والخصومة هذه .. تلك القلعة التي تجثم فيها نوايا القتل والشر باستمرار له ولأهله .. لقد نقد صبره ، ولم يعد يطيق أن يناقضه في حبه شيء أو يقف في سبيل غرامه حائل . لقد جعله حبه للحسناء جوليت أكثر توترا وأشد اندفاعا وترفعاً . وهو في سبيل حبه مستعد حتى لتحقير نفسه . انه يسترخض أى ثمن مهما عظم في سبيل محبوبته وساحرة لبه جوليت . ونحن اذا نظرنا مليا في اندفاعاته التي يتحدى بها الموت ، معرضا نفسه للمخاطر في سبيل أن ينال نظرة من روزالند لأمكننا أن نحزر ما يمكنه أن يصنع في سبيل جوليت حبيبة الروح الحقيقية .

ان رجلا من أى نمط من أنماط الرجال لم يكن يستطيع مواجهة هذه المخاطر الكثيرة كلها دون أن يجفل منها ويقشعر خوفا ؛ وهكذا نلمس احتمال نماء شخصية روميو نماء فطريا من مستهل الرواية .

ولا يفوتنا هنا ان نسجل ما لاحظته المستر ماجن Mr. Maginn في كتابه :

أبحاث عن شكسبير Shakespeare Papers :

ان حظ روميو الماثر طوال حياته كلها كان يعزى الى أنه كان (سيء البخت) حقيقة . وانه لو كان شغله أى شيء آخر أو عاطفة أخرى غير هذا الحب لكان سيء البخت في هذا أيضا بقدر سوء بخته في حبه .

وينسى مستر ماجن هذا أن روميو ، كأي شخص سواه يصدر في أفعائه كلها بحسب ماتملى عليه شخصيته . أجل .. ان موت روميو شيء فطرى . وهو لا يحدث لأنه سيء البخت كما يزعم مستر ماجن . بل بسبب جبلته العنيفة المتهورة التي لا يستطيع كبح جماحها أو السيطرة عليها .. والتي تسوقه الى أعمال كان أى شخص غيره يستطيع أن يتلافها ولا يقدم عليها .

فجبلته هذه .. التى هى أساس كيانه - وبالاختصار - التى هى شخصيته
كانت البذرة التى ضمنت نماء هذه الشخصية وأقامت الدليل على مقدمة
المؤلف المنطقية .. أعنى فكرته الأساسية .

والشئ المهم الذى نريد أن يتذكره القارئ هو أن روميو كان مصنوعا
من ذلك النوع من الخامة التى جعلته ما هو (أى شخصا متسرعا مندفعيا
يستجيب لأى إثارة مفاجئة .. ألخ ..) وهى الخامة التى اضطرتة الى الأقدام
على ما أقدم عليه فيما بعد (من قتل ثم انتحار) وقد كانت هذه الخبيصة
واضحة جلية فى أول كلام فاه به .



وثمة مثال بديع آخر لنماء الشخصية فى مسرحية : « الكترا تلبس ثياب
الحداد » Mourning Becomes Electra للكاتب الأمريكى يوجين أويليل .
وذلك فى شخصية لافينيا ابنة البريجادير جنرال ارا مانون Erra Mannon
وزوجته كرسيتين . ان الرواية لا تكاد تبدأ حتى نسمع لافينيا تقول لشاب
يغازلها ويتحجب اليها :

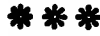
لافينيا : (بلهجة جافية وهى عابسة) اننى لا أعرف شيئا عن الحب ولست
أريد أن أعرف عنه شيئا (بشدة) انى أكره الحب !

ان لافينيا هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية كلها ، وهى تحتفظ بتلك
المنزلة فيها من أولها الى آخرها . وقد جعلتها تلك المغامرة الغرامية الآثمة
التى قامت بها والدتها ماصارت اليه فيما بعد - أعنى جامدة كالصخر ..
وقاسية لا تلين .. ولا يستشعر قلبها الرحمة .. لا تفكر فى شئ الا فى الانتقام
الذى يقضى على أعدائها .

إننا لا نقصد مطلقاً أن نمنح أحداً من الكتاب المسرحيين من كتابة الروايات الاستعراضية التاريخية Pageants أو محاكاة الكاتب وليم ساروين (١) ذلك الكاتب الذى لا يكل من الكتابة ، والذى يصنع محطات أنغام رخوة لجمال الحياة . إن أيا من هذه الأشياء يمكن أن يكون شيئاً مؤثراً محركاً للاشجان ، بل يمكن أن يبدو جميلاً فى أعيننا . ونحن لا نستطيع إقصاء كاتبة مثل جرترود شتاين هى الأخرى عن حظيرة الأدب الشاكي الباكى الحزين الذى يملأ الأذان بالانين .. وذلك لسبب بسيط مفهوم هو أننا نشعر بمتعة كبيرة جداً ونحن نسبح فى أخيلتها وألوان شرودها الفكرى كما نستمتع بأسلوبها أيضاً ، (ولو أننا نعترف بأننا كثيراً ما لا نعرف عم تتحدث ولا ماذا تقصد) . إن حياة جديدة .. حياة نشيطة فياضة بالقوة .. تنبع من الفساد نفسه . وهذه الأنواع الأدبية الجديدة التى لا طعم لها ولا شكل ولا صورة تابعة للحياة هى أيضاً . ونحن نقول هذا نزولاً على ما هو معروف من أننا لكى نعرف الانسجام والشيء المتسق الموزون ، فلا بد من أن نعرف الشيء غير المنسجم .. الشيء الذى لا اتساق فيه ولا وزن له . ولكن يظهر أن بعض الكتاب المسرحيين يكتبون عن الشخصية الروائية ويريدون أن ينشئوا منها صرحاً فخماً عظيم الأطناب محبوبك البناء .. فإذا أسفر هذا الصرح بعد ذلك عن كونه بناء استعراضياً .. أو كالطبل الأجوف .. أو شيئاً كاذباً شبيهاً بما يكتبه ساروين رأيتهم يطالبوننا بأن ننظر الى عملهم الأدبى

(١) W. Saroyan مؤلف وكاتب مسرحى أمريكى ولد فى فرسنو بكاليفورنيا سنة ١٩٠٨ - وثقف نفسه بنفسه وبأكابه على القراءة - وظهرت أولى قصصه The Daring Young Man on the Flying Trapeze سنة ١٩٣٤ ومن مسرحياته The Time of Your Life ; My Heart's in the Highlands و Love's Old Sweet Song والبالية The Great American Goof وساروين من أشهر زعماء المذهب السريالى فى المسرح وهو ذلك المذهب الحالم الذى تختلط فيه تجارب العقل الباطن بتجارب العقل الواعى وهو قريب من المذهبين الرومانسى والرمزى لهذا السبب - وتبدو شخصياته ضعيفة راكدة (ساكنة على حد تعبير أجرى) لأن الصراع فيها صراع داخلى بينها وبين اوضاع العالم فى قرارة النفس (د . خ)

بوصفه عملا مسرحيا .. أى بوصفه تمثيلية .. ونحن لا نستطيع أن نوافقهم على ما يطالبوننا به ، بالرغم مما حاولنا من النظر الى أعمالهم على أنها تمثيلات .. فلقد كانت محاولتنا فى ذلك شيئا شاقا أشبه بما نحاوله من إجراء مقارنة بين عقلية طفل صغير غض وعقلية !ينشتاين .



ومسرحية أشرود « فرحة المييط » Idiot's Delight هى من هذا النوع أيضا ، بالرغم من كونها من الروايات التى نالت جائزة پلترز .. انها أبعد عن أن تكون رواية حسنة البناء متماسكة التركيب .

والمفروض أن شخصيتى هارى فان وايرين هما الشخصيتان الرئيسيتان فى هذه الرواية ، الا أننا لانستطيع أن نلمح احتمال وجود أى عامل من عوامل انتماء فيهما جميعا . ان ايرين فتاة كذابة ، بينما هارى فان شخص مهذب (وعلى نياته !) ونحن لا نلمح شيئا من عوامل النماء هذه الا فى آخر الموضوع .. ولا نكاد نفطن الى هذا حتى تنتهى الرواية .

ان شخصيات لافينيا وهاملت ونورا وروميو شخصيات كاملة .. شخصيات حية نابضة فياضة بالحركة .. حتى لو لم تخرج اخراجا فحشا .. انها شخصيات تعلم أنها تريد ، وهى تناضل فى سبيل هذا الذى تريد .. ولكن شخصية هذا الرجل البائس الغلبان - هارى ، أو هذه الفتاة الكذابة ايرين .. هما شخصيتان لا تزيدان على ألف والدوران ، دون أن يكون لهما هدف واضح تسعيان اليه أو تناضلان من أجله .



سؤال : ولكن .. ماذا تعنى بالضبط حينما تقول : « نماء الشخصية ؟ »
جواب : اليك هذا المثال : ان الملك لير مستعد لأن يوزع مملكته على بناته الثلاث . وهذه غلطة يرتكبها هذا الملك ما فى ذلك شك . ومن ثمة فيجب أن تسفر الرواية فى أعين المتفرجين عن الحماقة التى ارتكبها الملك . ولكى تسفر الرواية عن هذا فيجب أن تصور لنا تأثير ما ارتكبه لير من تلك الحماقة

فى نفسه .. فى « نماء شخصيته » وبالأحرى فى التطور المنطقى لهذه الشخصية بوصف هذا التطور نتيجة انتهت إليها تلك الغلطة . انه فى أول الأمر : يشك فى أن القوة ، أو السلطان الذى عهد به الى ابنتيه قد أسىء استعماله . ثم يتحول شكه الى رغبة أقرب الى اليقين .. ثم تتحول الرغبة فنكون يقينا بالفعل . وهنا .. تراه ساخطا غاضبا محتقا . وبعد هذا تراه نائرا هائجا يتميز من الفيظ .. ثم اذا هو يهيم على وجهه مما أصابه من حميا الغضب . انه ينظر فىرى نفسه مجردا من السلطان .. محقرا .. ملطخا بالعار . انه يئسنى لو قتل نفسه .. لكن العار والحزن يشتدان ويذهبان برشده حتى يختم الموت على حياته .

لقد غرس لير البذرة التى نمت وترعرعت وأثمرت الثمرة التى كان خليقا بهذه البذرة أن ثمرها . ولم يدر فى خلد لير قط أن ثمرة البذرة التى غرسها سوف تكون بمثل هذه المرارة أبدا - ولكن - ان هذه هى نتيجة شخصيته .. الشخصية التى صنعت غلطته الأصلية وتسببت فى خطئه الأساسى . وكان عليه ان يدفع الثمن .

سؤال : وهل كان نماء شخصية لير يسير فى نفس الطريق لو أنه اختار الاختيار الصحيح ، أى لو أنه اختار كورديليا ابنته الصغرى - بوصفها أحق بناته بثقته وخيرهن ؟

جواب : كلا بالطبع . فكل غلطة يغلطها ورد فعلها فيه تحدث من الغلطة التى تسبقها . فلو أن لير قد اختار الاختيار الصحيح من أول الأمر لما وجد المحرك لما حدث من بعد . لقد كانت غلطته الأولى هى أن يقرر بأن يعهد الى ابنتيه بكل سلطاته . فقد كان يعلم أن هذه السلطات سلطات كبيرة موصولة الأسباب بأكبر وأسمى مراتب الشرف ، ولم يساوره الشك قط فيما أكدته ابتناه من محبته واحترامه . وقد صدمه ذلك البرود النسبى الذى بدا فيما قالته له كورديليا ، ومن ثمة ، وقع فى غلطته الثانية . لقد كان رجلا لا يحفل

بالأفعال بقدر ما يخفل بالأقوال . وكل شئ يحدث بعد هذا قد تما من هذه الجذور
سؤال : ألم تكن أخطاؤه غباوة و حماقة كلها ؟

جواب : بلى .. ولكن يجب ألا تنسى أن جميع الأخطاء — أخطائك
وأخطائي — هي غباوات و حماقات ، غير أننا لا ندرك ذلك الا بعد وقوعنا في
تلك الأخطاء بالفعل . وقد يكون مرجعها حين وقوعها الى الرافة أو الكرم أو
العطف أو الكياسة . وما نسميه غباوة أخيرا ربما كان لفظة كريمة أول الأمر .
ان « النماء » هو رد الفعل الذى تظهره الشخصية للنضال الذى يكتنفها
والشخصية يمكن أن تنمو بقيامها بالخطوة الصحيحة ، أو بالخطوة الخاطئة
على السواء ، الا أنها يجب أن تنمو اذا أردنا لها أن تكون شخصية روائية
صحيحة . ولنضرب لذلك مثلا بشخصين متحابين — فنحن اذا تركناهما
وأنهما قليلا لم يلبثا أن ظهرت فيهما عناصر رواية تمثيلية . وربما تتغير
الظروف ويحدث بينهما مكروه فترى النضال قد تآزر بينهما وربما حدث غير
هذا فترى حبهما يزداد عمقا .. وهنا يأتيهما النضال من خارجهما .. من
أشخاص آخرين . فاذا سألت : « وهل يمكن أن ينشأ الحب الحقيقى من
خصومة » أو قلت : « ان الحب العظيم نفسه يقاسى الأمرين فى حالة
خصومة » فان شخصياتك الروائية سوف يكون لها هدف تسمى اليه كى
تنجزه . وسوف تنهيا لها الفرصة لكى تقيم الحجة على صدق مقدمتك
المنطقية . واقامة الحجة على المقدمة المنطقية يشير الى انهاء من جانب
شخصياتك المسرحية .

.....

وكل مسرحية جيدة تنمو من قطب الى قطب ، أى من احدى طرفيها الى
الطرف الآخر ، ولنفحص احدى المسرحيات السينمائية لنرى ان كان هذا
صحيحا أو غير صحيح .

الاستاذ ماملك

انه سوف ينتقل من عزلته (وهذا هو القطب الأول) الى العمل الجماعى
(وهذا هو القطب الثانى) .
الخطوة الاولى :

العزلة : لقد كان منظويا على نفسه ، ولا يهتم نىء فى عهد الطغيان النازى .
لقد كان شخصية بارزة . كان يشعر أنه فوق الأمور السياسية . ولم يدر بباله
قط أن أى شخص يستطيع أن يضره أو يلحق به أذى . وان كان يرى الرعب
يشمل جميع من حوله .
الخطوة الثانية :

يصل سلطان النازى الى فصله وينال زملاءه بألوان العذاب . يأخذ الفرع
يدب الى قلبه . الا أنه لايزال يعتقد أن شيئا لايمكن أن يحدث له . ولهذا
لاينصاع لمن ينصحونه بالفرار .
الخطوة الثالثة :

وأخيرا يدرك أن مصيرا مفاجئا قد يحل به فيقضى عليه كما قضى على غيره ،
وهو لهذا يدعو اليه أصدقاءه ويأخذ فى تبرير عزلته أمامهم والبرهنة على أنه
كان على حق فى انطوائه السابق . انه لايزال غير مستعد لتغيير موقفه .
الخطوة الرابعة :

وأخيرا يستولى عليه الخوف فيستيقن من أن موقفه السابق لم يكن الا
الحماقة وقصر النظر .
الخطوة الخامسة :

يحبس رغبة فى الهرب ، لكنه لايدرى كيف ، ولا الى أين يهرب .
الخطوة السادسة :

وهنا يسرع اليه اليأس ويدب الى قلبه القنوط .
الخطوة السابعة :

ينضم الى المعركة العامة ضد النازى .
الخطوة الثامنة :

يصبح عضوا فى احدى المنظمات السرية .

الخطوة التاسعة :

يتحدى الطفياں .

الخطوة العاشرة :

العمل الجماعى والموت .

ولننتقل الآن مرة ثانية الى نورا وهالم فى مسرحية « بيت دمية » .
نورا : من : فتاة مستسلمة ، (على نياتها !) ساذجة ، تفيض ايماناً وأملًا
الى : فتاة ساخطة ، قليلة المبالاة ، ذات شخصية مستقلة ، مدركة راشدة ،
ممتلئة مرارة ... زالت الفشاوة عن عينيها .

هالم : من : شخص متعصب لرأيه ، متغرس ، واثق بنفسه ، عملى مدقق
جدا (لا يعرف اللف والدوران !) محافظ على التقاليد قاس لا يرق الى :
شخص محير مرتبك ، غير ذى ثقة فى نفسه، زالت الفشاوة عن عينيها، متواكل
مستسلم . ضعيف . متسامح . معتدل . متردد . استولى عليه الخزي .

من الكراهية الى الحب

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| بعد ارتفاع الستار | قبل ارتفاع الستار |
| ٥ - الكراهية | ١ - الشعور بالخطر وقلة الامن |
| ٦ - التسبب فى الضرر | ٢ - الاذلال والاهانة |
| ٧ - الرضا | ٣ - الامتناع والحنق |
| ٨ - الندم وتعنيف الضمير | ٤ - الاهتياج وجنون الغضب |
| ٩ - الاتضاع والمهانة | |
| ١٠ - الكرم الكاذب | |
| ١١ - العودة الى حسن التقدير | |
| ١٢ - الكرم الحقيقى | |
| ١٣ - التضحية | |
| ١٤ - الحب | |

من الحب الى الكراهية

- | قبل ارتفاع الستار | بعد ارتفاع الستار |
|-------------------|-----------------------------|
| ١ - الحب الفيور | ٥ - الريبة |
| ٢ - خيبة الأمل | ٦ - الاختبار |
| ٣ - الشك | ٧ - الأذى والشعور الجريح |
| ٤ - التساؤل | ٨ - التحقق |
| | ٩ - المرارة |
| | ١٠ - العودة الى حسن التقدير |
| | والاخفاق في اصلاح ذاتالين |
| | ١١ - الغضب |
| | ١٢ - الحقن على النفس |
| | ١٣ - الحقن على الغير |
| | ١٤ - الكراهية |

قوة الإرادة في الشخصية

ان الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى في أية مسرحية . وصاحب هذه الشخصية لا يستطيع أن يحل الرواية نفسها ولهذا نرانا نضطر الى استبعاد مثل صاحب هذه الشخصية فلا تجعله الممثل الأول في مسرحيتك ، ان المباراة الرياضية اذا خلت من المنافسة خلت من الرياضة نفسها ، وكذلك الرواية التمثيلية اذا خلت من الصراع فلن تكون ثمرة مسرحية ، وحيث لا يكون طباق في الموسيقى لا يكون انسجام ، والكاتب المسرحي ليس بحاجة فحسب الى الشخصيات الراغبة في اثارة المعارك من أجل معتقداتهم بل هو في حاجة الى الشخصيات ذات القوة ، ذات القوام المتناسك الصلب والتي تسمى بالمعركة الى نهايتها المنطقية المعقولة .

وقد نبدأ مسرحيتنا برجل ضعيف ولكنه لا يكاد يتقدم في موضوعنا حتى يستحصد القوة والبأس وهو ماض في طريقه ، وبالعكس قد نبدأ برجل ضعيف لا يلبث أن يتخاذل ويضعف في أثناء الصراع ، ولكنه حتى وهو يضعف على هذا النحو يجب أن يكون ذا قوام متناسك صلب يمكنه من حمل عبء اتخاذله واتضاعه .

واليك المثال من مسرحية أونيل التي أشرنا اليها آنفا : « الكترا تلبس ثياب حدادها » اننا نسمع برانت يتحدث الى لافينيا . وبرانت هذا ابن غير شرعى من فتاة خادمة ورجل قوى اسمه مانون .. وبرانت هذا رجل طريد منبوذ من جميع آل مانون وقد تولت أمه تربيته في مكان قصى ، الا أنه عاد الآن تحت اسم مستعار لكى ينتقم لنفسه ولأمه مما لحقهما من زراية وتحقير واذلال ، وبرانت هذا ضابط ، وهو يتظاهر بحبه لللافينيا لكى يخفى ما بينه وبين والنتها من صلة ، الا ان خادمة لافينيا تقف لها بمثابة الحارس الأمين . (برانت يحاول أن يقتاول يد لافينيا .. الا أنه لا يكاد يلمسها حتى

تسحب وتقف لتبتعد عنه)

لافينيا : (ساخطة وفي برود) لا تلمسنى ... كيف تجرؤ ... أيها الكذاب ..
أيها ال (حينئذ يتأخر خطوة وهو مرتبك .. وتنتهز هي تلك الفرصة
لتعمل بما نصحتها به سيث خادمها فتحدجه بنظرات الزراية المهينة المستهزئة)
ولكنى أحسب أنه من الغفلة أن أنتظر أى شىء غير هذه الأكاذيب العاطفية الفارغة
من ابن خادمة وضيعة من بنى الكانوك كانت تشتغل بالتريض وملاحظة
الأطفال .

برانت : (مشدوها) ما هذا ؟ (ثم يشب واقفا وهو ينذر ويهدد — بعد أن
أخرجته الإهانة التى لحقت بأمه عن طوره) أقصرى .. عليك اللعنة ، والا
نسبت أنك امرأة .. ان أحدا من آل مانون لا يجرؤ على إهانة أمى ، بينما أنا .
لافينيا : (وقد ذهلت لمعرفة الحقيقة) فهذا صحيح اذن انك ابنها ...
أليس كذلك ؟

برانت : (وهو يجاهد فى السيطرة على نفسه — متحديا فى غف) وماذا
إذا كنت ابنها ؟ انى أفخر بهذا ، ان موضع خزى وعارى هو هذا الدم القدر
الذى يجرى فى عروقى من آل مانون . فهذا اذن هو السبب فى أنك لم تحتلمى
أن أملكك ... أليس كذلك ؟ انك تظنين أنك أعلى وأعلى من أن تكونى كفؤا
لابن خادمة ! هيه . تالله لقد كنت سعيدة بى أكبر السعادة قبل هذا ...

فهاتان الشخصيتان من الشخصيات الحية الفياضة بالنضال ... خليقتان
بالصمود بالمرحية الى ذرى رفيعة . لقد كان برانت يرسم الخطة لانتقام هائل
منذ زمن بعيد . والآن والانتقام يكاد يكون ملء يديه ... يحبط كل شىء .
وعند هذه النقطة يكون الصراع قد نضج وتحول الى أزمة ونشعر حقا
بتشوفنا الى معرفة ما ينوى عمله حينما ينكشف عنه غطاؤه ، ولكن أونيل —
بكل أسف — يتخاذل هنا ويفرط فى فنه ، وبالأحرى : (يكلفته) إذا أردت
التعبير الدقيق .. ويشوه شخصياته فى تلك المسرحية — ولكننا ندع هذا

لنتكلم عنه بتوسع في باب تحليل الروايات من هذا الكتاب .

وننتقل الآن الى مسرحية ارون شو : « ادفنوا الموتى Bury the Dead

لنسمع مارثا زوجة أحد الجنود المتوفين :

مارثا : ان المنزل لا بد له من طفل : لكنه يجب أن يكون منزلا نظيفا به
ثلاجة حافلة ، فلماذا لا يكون لى طفل ما دام غيرى من النساء لهن أطفال ؟
انهن لا يجدن حرجا كلما تقدم بهن العمر مع ذاك وهن يذهبن الى مستشفيات
انيقة محمولات فوق محفات بديعة ليضعن أطفالهن بين أغطية وثيرة ملونة ..
ترى ماذا فيهن مما يحبهن الى الله ، حتى ليحمل من السهل عليهن ان يحملن
أطفالا ؟

وبستر : (أحد الجنود) انهن غير متزوجات من ميكانيكيين .

مارثا : كلا ... انهن لا يقبضن ثمانية عشر دولارا ونصف الدولار كما كنت
تقبض كل أسبوع .. والآن ان الأمر ألعن من ذاك وأنكى - اذا نظرت الى
الدولارات العشرين التى تقبضها شهريا .. انك تؤجر نفسك بهالدولة مقابل
أن تقتل فى ميدان الحرب ، أما أنا فأقبض عشرين دولارا لأتظر فى الصف مع

(١) مأساة من فصل واحد للكاتب الأمريكى ارون شو، وهى مسرحية خيالية
تلخص فى ان ستة من قتلى الحرب يرفضون ان يدفنوا احتجاجا على
بشاعات الحروب وشناعاتها وذلك بالرغم من توسط أهاليهم وجبيباتهم
وأمهاتهم وقادة الجيش وضباط الميدان وهذا ليظلوا مثلا حيا ينفر الناس من
الحروب ويجعل الانسانية تغىء الى ما فيها من مصائب وبلوى . وتنتهى الرواية
بالتماس مؤثر يوجهه الموتى الى هؤلاء راجين منهم ان يقفوا فى وجه دعاة
الحروب . فهم لا يرفضون الدفن من اجل انفسهم ولكن من اجل الانسانية
جمعاء .

وقد ولد المؤلف سنة ١٩١٢ فى مانهاتان والتحق بكلية بروكلين ثم
ذهب الى هوليود وتخصص فى كتابة السيناريوهات وفى سنة ١٩٣٦ كتب
هذه الرواية (ادفنوا الموتى) التى اثارَت عاصفة شديدة بين النقاد واهتمت
بها المحافل الأمريكية اهتماما كبيرا - وقد كتب شو بعد ذلك روايته الحصار فلم
تنجح ، ثم الطرفاء ثم الابناء والآباء ثم السفاح سنة ١٩٤٥ (د . خ)

المنتظرات من أجل رغيف كل يوم . لقد نسيت طعم الزبد ! انى أنتظر فى هذا
الصف الطويل تحت المطر المنهمر الذى يبلل قدمى ويملا نعلى من أجل رطل
من اللحم الفاسد لا آخذ سواء كل أسبوع ، وفى الليل أعود الى المنزل حيث
لا أجد من أتحدث اليه أو يتحدث الى .. وكل ما يشغلنى هو الجلوس والفرجة
على جيوش البق على ضوء مصباح ضئيل خافت واحد لأن الحكومة تحرص
على توفير الكهرباء .. ويقولون ان الواجب يقضى عليك بأن تذهب الى
الميدان وتتركنى لهذا الغلب ! . بالله ماجدوى هذه الحرب بالنسبة الى أنا
حتى يجب أن أقضى الليل وحيدة فريدة لا أنيس ولا جليس ؟ .. ثم ماجدوى
هذه الحرب عليك أنت حتى يكون من الواجب عليك أن تذهب و

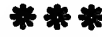
وبستر : هذا هو رأى الآن يمارثا .. وما أدافع عنه .
مارثا : وماذا أخرج كل هذا الزمن لترى هذا الرأى اذن ؟ لماذا لم تره الا
الآن ؟ .. لماذا لم يحدث هذا منذ شهر .. منذ سنة .. منذ عشر سنوات ؟ لماذا
لم تره هذا الرأى وتدافع عنه منذ زمن طويل ؟ .. ما الذى جعلك تنتظر حتى تصبح
من الأموات ؟ ما الذى جعلك تقبل أن تعيش فى الأسبوع بثمانية عشر ريالاً
ونصف الريال ، وليس لك أنيس أو جليس الا الصراير ... دون أن تنفقه بكلمة
.. حتى اذا هم قتلوك أفقت الى الحقيقة وقلت انك أصبحت ترى هذا الرأى ...
أيها الأحقق الابله !

وبستر : اننى لم أكن أفطن اليه من قبل .
مارثا : ولم تفطن اليه بعد .. فانتظر حتى يكون كل شيء قد انتهى ، وثمة
فى هذه الدنيا الكثير الذى يستطيع الرجال الأحياء أن يروه ويدافعوا عنه .
حسن . ما شاء الله على دفاعك هذا .. ان هذا هو أوان التحدث عن الماضى
واجترار الذكريات .. ذكرياتكم أتم أيها البائسون المغفلون .. يا أبناء الخلم
الذين يكدحون مقابل ثمانية عشر ريالاً ونصف الريال كل أسبوع ليقيموا
أودهم وأود زوجاتهم وأود أطفالهم الذين لم يستطيعوا انجابهم .. اذهب .

ذهب وقل لهم جميعا ليروا هذا الرأي .. وليدافعوا عنه .. اذهب .. اذهب ..
(وهنا يعلو صراخها .. وتنطفىء الأنوار) .

فها تان الشخصيتان هما أيضا من الشخصيات الغامضة الفياضة بالقوة
المكافحة ، ومهما قاما به من عمل فسوف يضطران كل ارادة تقف في سبيلهما
للاصطدام .

وتستطيع ان تستعرض جميع المسرحيات العظيمة لترى ان جميع شخصياتها
تدفع المسألة التى تتناولها المسرحية الى أن تصل الى احدى تيجتين ، فاما أن
تنهزم هذه الشخصيات واما أن تصل الى هدفها . حتى شخصيات تشيكوف،
فهى من الشخصيات التى تبلغ من الجبروت بالرغم من سليتها واستسلامها أن
القوة المتجمعة فى الظروف التى تجتازها لاتنفك تثقل عليها وتعصف بها حتى
تسحقها سحقا .



وبعض ألوان الضمف الذى يبدو بسيطا هينا ولا يعتد به قد يهيم بسهولة
نقطة البدء فى مسرحية قوية .

ومسرحية طريق التبغ Tobacco Road من هذا النوع ، وبطلها چيتير لستر ،
وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية رجل خائر العزيمة موهوز الارادة لم يرزقه
الله تلك القوة التى تجعله ان عاش عاش عزيزا وان مات مات كريما . ان الفقر
المدقع ينوء عليه بكل كلكه .. وزوجته وأبناؤه يذوبون جوعا ... وهو مع ذلك
لائذ بعقر داره لايسعى فى سبيل عيشه ولا يجد وراء رزقه ، وليس فى الدنيا
كلها كارثة يمكن أن تبعث فيه الحركة أو تشيع فيه النشاط .

فهذا الرجل الخائر الذى لاخير فيه ينطوى على قوة عجيبة خارقة فى صبره
الذى لاينفذ انتظارا لوقوع احدى الخوارق . ان فى وسعه أن يتعلق فى صبر
واصرار بأهداب الماضى متجاهلا مايواجهه به . نحاضر من مشكلات جديدة
يجب أن يعلها ويلتمس المخرج منها . وهو لانبفك يشكو شكاة لا أول

لها ولا آخر ، ويبكى بكاء لاحد له مما لحقه في الماضي السحيق من ظلم وجور
— فهذا هو شغله الشاغل الذى يحتل تفكيره وينفق فيه عمره وأيامه ، أما أن
يعمل عملا لكى يصلح ما أفسدته تلك الأيام الخوالى ... فلا ...

فهل هو شخصية قوية أو شخصية ضعيفة هذا الرجل ؟ اننا بحسب طريقتنا
في التفكير نراه شخصية قوية جبارة بل من أقوى الشخصيات التى رأيناها
في المسرح زمانا طويلا ، انه يمثل التنغن والانحلال والتفكك ... ومع هذا
كله فهو قوى جبار . وهذا تناقض طبعى . ان لستر يصر على حالته الراهنة
في عناد وقوة شكية ، أو يبدو أنه يصر عليها في وجه تقلبات الأيام . ان
مغالبة قوانين الزمن نفسها مغالبة تلقت الأنظار على هذا النحو تحتاج الى
قوة خارقة . وهذه القوة الخارقة تتوافر في شخصية چيتر لستر بالرغم من
أن الظروف والأحوال التى لا تفتأ تتغير من حوله لا بد أن تصفى حسابها
معه كما صفت حسابها مع جميع الأشياء التى ام نستطع أن توفق بين نفسها
وبين مجريات الزمان — ان چيتر والدينو صور من طينة واحدة .

وچيتر لستر نمط لطبقة بعينها هى طبقة صغار المزارعين المغلوبين على
أمرهم . ان الآلات الحديثة وتراكم الثروة فى أيدي عدد قليل من الاغنياء ،
والمنافسة التجارية والصناعية ثم الضرائب الفادحة وطريقة ربطها .. كل هذه
العوامل تضافرت على طرده هو ومن على شاكلته من رجال هذه الطبقة من
دوائر الأعمال . وهو ان ينتظم فى صفوف هؤلاء المغلوبين على أمرهم لأنه
لا يقدر روح النظام الذى لم يعرفه أسلافه من قبل ، ومن ثمة فلا محيص له
من أن يعيش الى آخر عمره فى بؤس وعزلة ونسيان ممن حوله من أهل
العالم الذين لا يكاد يدرى عنهم شيئا ، لأن التقاليد التى يأخذ بها نفسه
هى التقاليد الجامدة التى تأبى أن تلبى أو تتغير . الا أنه بالرغم من ضعفه
هذا شديد قوى جبار ، وحسبنا دليلا على جبروته أنه هو وأمثاله من أهل

طبقت هذه قد حكموا على أنفسهم بالموت البطيء الذى آثروه على أن يتغيروا.
أجل .. ان جيتر لستر لرجل قوى .

وهل يستطيع أحد أن يتصور شخصية الطف وأضعف من شخصية الأم
الكلاسية التقليدية ؟ هل يمكن أن ينسى أحد سهرها وحدها الذى لا حد له
وجميع رعايتها وتحذيراتها التى تفيض عطفًا واشفاقًا . انها تحصر عنها فى
هدف واحد وغاية واحدة .. ذلك أن ينجح طفلها ويظفر فى هذه الدنيا
بالفلاح ، وفى سبيل ذلك تضحي بكل شئ حتى بحياتها اذا استلزم الأمر ،
وهل تختلف أم أى واحد منا عن ذلك ؟ .. ان غالبية الأمهات من من هذا
الذمط الذى وضع للانسانية تقليدا فى الأمومة يسير فى طريقه المستقيم . ان
كلامنا يذكر ولاشك أن ابتسامة حانية من شفقتى أمه قد طافت به فى لذيذ
أحلامه ولو مرة فى حياته كلها .. أو أنه قد طافت به تكشيرة مقطبة ، أو بعض
تحذيراتها التى لا تنقطع .. أو دموعها التى لا تنفك تنحدر من عينيها رحمة به
وحنانا عليه ؟ ألا يذكر أحدنا ولو مرة واحدة فى حياته أنه كان أشبه بالقاتل
الذى ارتكب جريمة كلما خالف عن أمر أمه أو وقف فى سبيل رغباتها ؟ ان
كل ماتغص به هذه الدنيا من ذنوب وأوزار اذا اجتمع بعضها الى بعض لا يمكن
أن تجعل من الناس كذابين أبطالا فى الكذب كما جعلتهم أمهاتهم كذلك .
ان أم كل منا تبدو فى أعيننا ضعيفة دائما .. مستعدة لأن تستسلم لنا
وتستكين .. وبالرغم من هذا كله فهى التى تكسب الرهان فى آخر الشوط ..
وأنت مع ذلك لاتدرى كيف قيدتك ووضعت الأصفاد والأغلال فى عنقك وفى
ذراعيك .. وبعد هذا نجد أنك قد وعدتها وعدا لا يستطيع قلبك أن يخيس به
و يثور عليه .

فهل الأمهات ضعيفات ؟ كلا وإيم الحق . وهذه هي مسرحية الرباط الفضى (١) Silver Cord مؤلفها سدنى هوارد مصداق لذلك . ان فيها أما تحطم حياة أطفالها بيديها - وهى لا تحطم حياتهم بطرق وحشية أو وسائل بهيمية . ولكن بكلماتها الحلوة الضعيفة المستخذية ودموعها المرة الحارة ، وبصمتها الذى لا يدل مظهره على تأثر أو انفعال . وهى بهذا كله قد حطمت حياة من حولها جميعا آخر الأمر .. فهل تكون هذه أما ضعيفة ؟ ..

فمن إذن أصحاب تلك الشخصيات الضعيفة الذين يقابلون أصحاب الشخصيات القوية فى المسرحية ؟ انهم أولئك الذين لاحول لهم ولا قوة يستطيعون بهما مواصلة كفاح ما والوصول به الى نهايته .

فجيتير لستر مثلا هو رجل مسلوب الارادة .. خائر ولا عزيمة له فى وجه محتنة اتى يموت فيها هو وعائلته من الجوع ، ولا يمكن أن نصف رضاه بالجوع واستسلامه له دون أن يحاول أن يجد له منه مخرجا بأقل من القول بأن هذا الرضا وذلك الاستسلام هما شئ عجيب غريب !.. ان للرجل قوته الصلبة وطاقة احتماله التى لا تنثنى . وان كان هو قد أساء توجيه هذه الطاقة

(١) مسرحية الرباط الفضى درامة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٢٦ للكاتب سدنى هوارد وخلاصتها ان أما دائمة التدخل فى حياة ولديها الخاصة تنجح فى اخفاق مشروع زواج احد ولديها ثم تحاول ان تفرق بين الابن الثانى وزوجته لكن زوجها هذه تنجح بقوة شخصيتها وصلابة عودها لإولحمها المرء فى سحق الام وتدمير مشروعاتها الفاسدة فتهرب بزوجها وتترك الام وقد ربطت اليها (بالرباط الفضى) ابنها الضعيف الآخر .

والمؤلف سدنى هوارد (١٨٩١ - ١٩٣٩) من تلاميذ مدرسة بيكر (٤٧) التى حدثناك عنها من قبل وبعد الحرب العالمية الاولى التى خاض غمارها التحق بتحرير مجلة لايف ولم يزل بها حتى أصبح رئيس تحرير قسمها الادبى وأول مسرحياته السيوف وتتابعت مسرحياته الجميلة بعد هذا ومنها Bewitched التى شهدناها فى السينما اخيرا فى مصر ومن أنجح مسرحياته They Knew What They Wanted ومن أحسن قصصه السينمائية A Lady to Love, Free Love ... ولقد كان هوارد من المع وأنجح المسرحيين الأمريكيين وقد اقتبس للسينما بعض قصص سنكلير لويس (د . خ)

الى مايفيد. ان غريزة المحافظة على النفس قانون من قوانين الطبيعة وهى التى تدفع الانسان والحيوان كليهما الى ترصد القنينة والى السرقة والقتل فى سبيل الحصول على الطعام . أما چيتر لستر فيعصى هذا القانون لأن له تقاليده ولأن له دار آباءه وأجداده الذين اتهمت اليه ملكية ميراثهم كما اتهمت الى آباءه من قبل. وهو يشعر بأن الهروب من هذه الملكية فى وقت المحنة وسوء البخت قد يكون من الجبن الذى لا ترضاه نفسه . وهو يحسب أن من الجلد وثبات العزيمة تقبل كل ما تأتى به صروف الزمن واحتمال ويلاته فى سبيل التمسك بما هو من حقه وقد يكون كسله الفطرى ، بل جبنه الغريزى ، هو الذى جمعه هذا الانسان الجامد المستمسك بالتفاهات.. الا أن هذا الجود وذلك الاستمسك هما سمة من سمات السلوك القوى مع ذاك .

ان صاحب الشخصية الضعيفة ضعفا حقيقيا هو ذلك الشخص الذى يابى أن يشمر عن ساعده للنضال بسبب أن الضغط الذى يواجهه ليس من القوة بما يدفعه الى هذا النضال .

وهذا هو هاملت مثلا .. انه شخص فيه ثبات وفيه اصرار . وهو لا ينى يقيم الأدلة على مقتل أبيه ويتشبث فى سبيل ذلك كما يتشبث الكلب الضارى بفريسته ، الا أنه ينطوى على ألوان من الضعف مع ذاك ، والا لما كان هناك من داع الى استخفافه وراء هذا الجنون المدعى . واحساسه المرهف هو عيب واضح فى الصراع الذى يقوم به ، ومع هذا فهو يقتل بولونيوس الذى يظنه يتجسس عليه . ان هاملت شخصية مسرحية كاملة ومن ثمة كان خامة مثالية لمسرحية جيدة شأنه فى ذلك شأن چيتر لستر ، وذلك لأن التناقض هو روح الصراع وجوهره ، ولأن صاحب الشخصية المسرحية حينما يستطيع التغلب على متناقضاته السردية فهو شخصية قوية ناجحة .

وهذا الرجل الذى كان بمثابة جاسوس أو رقيب سرى على زملائه فى

رواية : « الحفرة السوداء (١) » Black Pit. هو أيضا مثال جيد للشخصية المسرحية الضعيفة المرسومة رسما رديئا . ان هذا الرجل لم يستطع مطلقا أن يفكر فيما يمكنه أن يفعل . وقد أرادنا المؤلف على أن تتبين ما في المساومة وأنصاف الحلول من خطر . الا أن جمهور النظارة كانوا يشعرون بالعطف والرحمة والرثاء للرجل الذي كان المقروض أن ينكروه وينفروا منه . ان الرجل لم يكن في حياته قط طعما لاصطياد أحد أو جاسوسا على أحد ، ولم يكن جريئا مستهينا ، بل كان على قدر كبير من الخجل والاستحياء ، لقد كان يعرف أنه يعمل عملا ما من الأعمال الخاطئة .. الأعمال التي لاتنبغى .. ولكنه كان يعملها رغم أفقه ، ولا يستطيع الامتناع عن عملها . ثم هو لم يكن من أولئك العمال الذين يأخذون دورهم في النضال من أجل طبقتهم ، وذلك لأنه لم يكن مخلصا لطبقته — وحتى لو أنه كان مخلصا لها لما استطاع أن يقدم لها خيرا ...

لنذكر أنه حيث لا يكون تناقض لا يكون صراع . وفي هذه الحالة يكون التناقض غير محدد المعالم ولا مرسوما رسما جيدا شأنه شأن الصراع . لقد ترك الرجل نفسه يقع في الشرك ولم يكن خجله من العمق بالدرجة التي تضطره الى اتخاذ قرار ما ، وهو الحل الوسط الوحيد والتسوية التي لم يكن يقدر على غيرها ، ولم يكن حبه لعائلته عظيما كذلك بحيث يكفي لجعله يتغلب على كل مقاومة ، وجعله طعما بحق . انه لم يستطع التفكير في مخرج يفلت به مما هوفيه . ومثل هذا الشخص يكون عادة غير كفء لأن يخلل مسرحية ناجحة على كاهله وحده ، ونستطيع الآن أن نعرف الشخصية الضعيفة بأنها « هي ذلك الشخص الذي لا يستطيع لأى سبب من الأسباب أن يتخذ في مشكلة ما قرارا يلزمه ويعمل على تنفيذه » .

(١) ملخص الرواية في آخر الكتاب .

فهل جو - هذا الجاسوس أو الطعم في تلك الرواية - من الضعف الفطري الملازم بالدرجة التي تجعله يظل عاجزا هكذا لا يستطيع أن يتخذ أى قرار في أية مسألة من المسائل وفي أى ظرف من الظروف ؟ كلا، فانه اذا لم يكن الموقف الذى يجد نفسه فيه موقفا هاما ملحا بما فيه الكفاية فواجب المؤلف هنا أن يبحث له عن مقدمة منطقية أخرى .. أعنى فكرة أساسية لمسرحيته غير تلك الفكرة .. تكون أكثر وضوحا وتكون معالمها أبرز وأدنى الى الفهم والمنطق. ان جو لو شعر بضغط أشد وحمل أفدح كان خليقا بأن يبدى من التأثير ورد الفعل شيئا أشد مما أبدى . فلم يكن يكفى لاستثارة جو واطهار استيائه أن تضطر زوجته الى أن تضع وليدها دون أن تتولى ذلك عنها مولدة ، فهذا شيء من الأشياء التي تحدث كل يوم في الدنيا التي يعيش فيها ، ومع ذلك فمعظم النساء اللاتي يلدن على هذه الصورة يعشن ولا يصيبهن أذى أو مكروه .

الا أنه لا توجد شخصية مسرحية تأبى أن تناضل وترد الاساءة بالاساءة في الظروف المواتية والأحوال الصحيحة ، فاذا كان صاحب هذه الشخصية ضعيفا أو لا قدرة له على المقاومة فذلك لأن المؤلف لم يوفق الى اللحظة السيكلوجية التي لا يكون فيها البطل مستعدا فقط ، بل يكون متشوقا الى القتال نزاعا الى النضال نزوعا شديدا . لقد أساء اختيار نقطة الهجوم ، ولعلنا نستطيع أن نقول : ان القرار الذى تنتهى اليه في أمر من الأمور يجب أن يسمح له بالوقت الذى يتم فيه فضجه ويبلغ فيه كماله ونمائه. وبعض المؤلفين يركزون شخصياتهم وشأنها في اللحظة التي بدأت تنتقل فيها من حال الى حال .. ولما تبلغ تمام فضجها بعد . وهذا خطأ ، وكثير من الشخصيات المسرحية تخفق لأن المؤلفين يستعجلون فيضطرونها الى العمل الذى لم تنهيا له بعد .. العمل الذى قد لا تنهيا له هذه الشخصيات الا بعد ساعة أو سنة ، أو بعد عشرين سنة أحيانا .

في عدد ٢٥ فبراير سنة ١٩٣٩ من احدى المجلات نجد النبذة التالية في

قتل وجنون

بعد أن قامت شركة متروبوليتان للتأمين على الحياة بدراسة خمسمائة حالة من حالات القتل أو نحوها أبدت الشركة دهشتها في النشرة التي تصدرها للأسباب التي أدت الى هذه الجرائم . لقد ضرب زوج مهتاج زوجته ضربا مبرحا أفضى الى موتها لأنه حضر الى البيت فلم يجد غداءه جاهزا . وصديق يقتل صديقه لخلافهما على مبلغ لا يتجاوز خمسة وعشرين سنتا، وصاحب قاعة من قاعات الأكل يقتل أحد زبائنه لجدل نشب بينهما على قطعة من الشطائر (السندوتش) . وشاب يقتل أمه لتوبيخها إياه على ادمانه الشراب . وخدام حان يضرب زميله بالسوط حتى يقضى عليه لنزاعهما حول من منهما يضع قطعة تافهة من النقود قبل الآخر في فتحة بيانو آلى ليلعب له انبيانو قبل صاحبه . ونحن نتساءل عما اذا كان هؤلاء القتلة جميعا مجانين ؟ فان لم يكونوا فماذا ياترى كان يمكن أن يدفعهم الى استلال الحياة الانسانية بسبب هذه التوافه ؟ هل يرجع السبب الى ضغائن بينهم وأحقاد تأكل قلوبهم ؟ ان الناس العاديين - الأسوياء - لا يرتكبون أمثال هذه الشناعات - فلعلهم مجانين حقا . وليس الى ذلك من سبيل الا سبيل واحد هو الفحص عن أحوال القاتل النفسية والاجتماعية والجسمانية في تلك القضية التي ارتكب جريمته فيها ، وهى القضية التي تبدو اذا نظرت الى ظاهرها قضية وحشية تصدم النفس وتتقزز منها العين .

ان القاتل رجل فى الخمسين من عمره - وقد قتل زميلا له - بعد أن طعنه مازحا . ومن ثمة فكل الناس يعدونه وحشا ضاريا ومخلوقا بهيما مجردا من كل ما يجعله خليقا بالانتماء الى المجتمع الانسانى . فهلم فلننظر الى ما هو الحقيقة والأمر الواقع .

يدلنا تاريخ القاتل على أنه كان مريضاً عديم الضرر .. وعائلاً صالحاً يكتسب رزقه بعرق جبينه ، ووالداً مثالياً عظيمين في أبوته ومواطناً محترماً وجاراً يقدره جيرانه ويعرفون له منزلته . وكان يعمل كاتب حسابات بأحدى الشركات مدة ثلاثين سنة اشتهر طوالها بالأمانة وتقدير المسؤولية وعدم الإخلال بتبعات العمل أو تكدير صفوه . وقد دهش رجال الشركة حينما علموا نبأ القبض عليه بتهمة القتل .

ان أساس جريمته يرجع الى ثلاثين سنة خلت ، وذلك عندما تزوج حينما كانت سنه ثمانى عشرة سنة . وكان يحب زوجته وان كانت هى على النقيض منه مزاجاً وفطرة . لقد كانت فتاة فيها خيلاء ولا يمكن الاعتماد عليها فى شيء ... فتاة عابثة ماجنة ولا يمكن أن يوثق بها . وكان لا يرى بدا من الاغضاء عن معابثاتها الخالية من التبصر لثقتته بأنها سوف تغير يوماً ما من سلوكها . وهو من أجل هذا لم يعمل عملاً حاسماً لردّها عن هذا السلوك المعيب ، وان كان يعنف بها مهدداً من حين الى حين .. لكن تهديده لم يتخط حدود التهديد ...

وقد كان أى كاتب مسرحى حينما يراه فى هذه الحالة قميناً بأن يجدهم شخصية ضعيفة غاية الضعف خالية خلوا تاماً من عوامل الصراع والمقاومة الجديرة بشخصية مسرحية مؤثرة فيها حياة وفيها قوة وفاعلية . ان الرجل يشعر شعوراً عميقاً بالضعة والمذلة . الا أنه كان عاجزاً عجزاً شديداً عن أن يتخذ فى أمرها قراراً حاسماً أو موقفاً ايجابياً ، ولم يكن ثمة ما ينبىء عما يصير اليه هذا الرجل .

وتمضى السنون وتلد له زوجته ثلاثة أطفال على قسط كبير من الجمال .. وهو يأمل أن يتغير سلوكها فى النهاية بحكم هذه السنين الطويلة ، ويحدث هذا فعلاً .. وتصبح الزوجة أكثر خيطة ، وتبدو كأنها فاءت الى أمرها حقيقة فتكون زوجة طيبة وأما صالحة ..

ثم اذا هى تختفى ذات يوم فجأة .. ولا تعود أبدا ؛ ويكاد الرجل يجن أول الامر الا أنه لا يلبث أن يعود الى حالته ثم اذا هو يحل فى البيت محل زوجته فينهض بأعبائها المنزلية كما ينهض بأعباء عمله أيضا . وهو مع ذلك لا يلقى من ابنائه حمدا أو شكورا لقاء تضحيته هذه ... انهم على العكس يهينونه ويسئون معاملته ، ولا تكاد الفرصة تتاح لهم حتى يتركوه ويلوذوا بالفرار من وجهه .

ونحن اذا أخذنا بظاهر الأمر وجدنا أن الرجل كان يتحمل هذا كله بلا مبالاة وبرباطة جأش ، لقد يكون جبانا ولا حول له على المقاومة أو الثورة وقد يكون ذا طاقة ليست لأحد من البشر ، أو يكون الله قد آتاه الشجاعة التى يحتمل بها الظلم والظراية والاساءة .

وبعد .. لقد فقد المسكين منزله الذى كان يعتز به .. وهو يتأثر لذلك غاية التأثير ويذل ما فى وسعه لاستنقاذ المنزل الا أنه يعجز ، ونراه ينسحق وان يكن لا يبلغ من ذلك تلك الدرجة التى يقوم فيها بخطوة فعالة أو خطوة ذات بال . انه لا يزال كما كان من قبل .. ذلك الشخص الجبان الرعيد : صحيح أنه تغير .. وصحيح أنه أصبح ملوما محسورا .. قلقا .. حيرانا . يبحث عن جواب ولا يجده .. انه يحس من حونه وحشة وقفرا يبابا .. وبدلا من أن يشور على ذلك كله تراه ينطوى على نفسه ويعتزل الحياة .

والى هنا لا يكون هذا الرجل شخصية صالحة لأن يتخذ منها الكاتب المسرحى خامة لمسرحيته .. انه الى الآن لم يتخذ قرارا فى موقفه ذاك من الظروف المحدقة به .

والآن فقط نرى عمله الذى أصبح منذ عهد قريب عملا غير مأمون ولا مضمون يرده الى جادة الصواب ، وهنا تقع على كاهله القشة الأخيرة التى تقصم ظهره .. لقد وضعوا شابا حديث السن فى وظيفته التى شغلها مدى ثلاثين عاما . ويخرجه هذا عن طوره حتى يبلغ به غضبه درجة الجنون .. ولا

غرو .. فقد بلغ النقطة التى لم يعد فى قوس اصطباره عندها منزع ، النقطة التى اذا مزح معه فيها مازح ولو لم يسيء اليه بشيء لقتله .. انه يقتل وهو فى وضعه هذا لغير سبب ظاهر .. وهو يقتل من يسوقه سوء بخته فى طريقه وان لم يسيء اليه بقليل أو كثير .

وأنت اذا أنعمت النظر تجد أن ثمة سلسلة طويلة من الظروف المؤدية الى جريمة لم يكن اليها من دافع فى ظاهر الأمر . ويمكن أن نجد هذه الظروف كلها فى صميم تكوينه المادى والعقلى والاجتماعى .

ويتصل هذا بما سبق أن قلناه عن سوء تقدير الكاتب المسرحى الذى يجب عليه أن يتحقق من أهمية الامساك بالشخصية المسرحية وهى فى نقطة عالية من تطورها الذهنى وهو الموضوع الذى سوف تتناوله بتوسع أكثر من هذا عندما نتكلم عن « نقطة الهجوم » وحسبنا هنا أن نقول ان كل مخلوق حى قدر على ان يفعل أى شىء اذا كانت الظروف التى تكتنفه ظروفًا قوية بما فيه الكفاية لأن تدفعه الى فعل هذا الشىء .

ان هاملت فى آخر الرواية رجل آخر غير هاملت الذى عهدناه فى أولها .. واذا أردت الحق .. انه يتغير فى كل صفحة من صفحات الرواية كلها تغيرا لا ينافى المنطق .. بل تغيرا يسير فى طريق ثابت مستمر من النماء .. ونحن كلنا مثل هاملت .. تتغير فى كل دقيقة تعبر بنا بحر الزمن .. وفى كل ساعة .. وفى كل يوم ، وكل أسبوع ، وكل شهر ، وكل سنة .. والمشكلة تنحصر فى اكتشافنا اللحظة التى تكون مناسبة أكثر من غيرها من وجهة نظر الكاتب المسرحى ليعالج شخصيته المسرحية . وما نسميه « ضعف هاملت » هو تأخره وتردده فى اتخاذ قرار أو خطوة (قد تكون أحيانا خطوة مميتة مشنومة) حتى يتبين له الدليل الكافى وتتضح له الحجة الوافية ، الا أن تصمييه الحديدى الذى لا ينشئ واستمساكه بقضيته ذلك الاستمساك الذى لا يلين قوبان

قوة عظيمة ، وهو ينتهى الى قرار آخر الأمر ، كما ينتهى جيتير لستر الى قرار .. حينما يقرر أن يبقى .. سواء كان قراره عن غير شعور به أو كان عن شعور .. أعنى سواء كان عقله الواعى هو الذى انتهى الى هذا القرار أو أنه قرار من قرارات عقله الباطن . اذ مما لا شك فيه أن ارادة جيتير كانت من أعمال عقله الباطن .. ويمكننا القول كذلك بأن تصميم هاملت على اقامة الدليل على أن عمه الملك هو قاتل أبيه كان تصميمًا شعوريًا — أى من أعمال العقل الواعى. لقد كان هاملت هنا يعمل وفقا لما تقتضيه مقدمة الرواية المنطقية أو فكرتها الأساسية التى كان مدركا لها شاعرا بها بينما أثر جيتير لستر الانطواء والبقاء لأنه لم يكن يدرى ماذا يستطيع أن يصنع غير هذا .

وعلى هذا فالكاتب المسرحى حر فى أن يسلك واحدا من هذين الأسلوبين — وهذه هى النقطة التى تبرز فيها ملكة الخلق والابتكار الى المقدمة ، وعلة العلل فى التأليف المسرحى تبدأ حينما يضع المؤلف شخصية تشيكوفية — أعنى أشبه بشخصيات تشيكوف المسرحية — فى رواية من روايات الدم والعنف ، وبالعكس ، أى حينما يضع شخصية عنيفة دامية فى رواية أشبه بروايات تشيكوف التى لا تعرف الدم والعنف ، وانت لا تستطيع أن تقهر شخصية مسرحية على اتخاذ قرار ما قبل أن تكون مستعدة وناضجة لاتخاذ هذا القرار — فاذا صنعت هذا وجدت الفعل وموضوع الرواية شيئا سطحيا غشا ومتهافتا — ولا يمكن ان يعكس لنا الشخصية الحقيقية .

ونستطيع أن نقول على ضوء ما قدمنا انه لا يوجد فى هاتين الروايتين شخصية ضعيفة .. لا شخصية هاملت ولا شخصية جيتير .. انما المشكلة هى: هل استطعت وأنت تكتب مسرحيتك أن تدرك شخصيتك فى اللحظة المناسبة التى تكون فيها مستعدة للصراع .. لكى تجعل منها شخصية قوية كاحدى هاتين الشخصيتين ؟

العقدة أم الشخصية

أيهما أولى ؟

« ما هو العشب ؟ انه نبات لم تكتشف خصائصه بعد »

امرسن

بالرغم من كثرة ما اقتبسه المقتبسون من أقوال أرسطو . وبالرغم مما أجراه فرويد من بحوث عن واحد من العناصر الثلاثة التى يتألف منها الكائن البشرى ، فإن الشخصية (الروائية) لم تحظ بعد بما هى له أهل من التحليل العميق النفاذ الذى يوليه العلماء للذرة وللأشعة الكونية .

يقول وليم آرشر فى كتابه عن فن كتابة المسرحية :

Playmaking : A Manual of Craftsmanship.

« ... ان تكوين شخصية روائية لا يمكن الوصول اليه أو اعداده أو تهيتها بعبارات التزكية والثناء النظرية » .

ونحن نسلم من فورنا بأن عبارات الثناء والتزكية النظرية لا فائدة فيها لأحد .. أما التزكية المادية العملية فشئ آخر ، ومهما يكن صحيحا أن فحص الأشياء التى لا يبدو لنا أنها أشياء حية أيسر علينا من فحص وتحليل غيرها من الأشياء الحية بالفعل فإن هذا لا يعفينا بحال من فحص شخصية الانسان هى أيضا وتحليلها .. تلك الشخصية التى هى جزء من الكيان البشرى والتى لا تنى تتحرك وتنفض بالحياة . ومن الممكن تنظيم هذا الفحص وذلك التحليل وجعلهما أخف وأيسر بما نسوق فى ثنايا ما ندسه فى أثناء الكتابة من تزكية لهذه الشخصية وثناء عليها .

يقول وليم آرشر :

« ... ان التوجيهات الخاصة المحددة لرسم الشخصية قد تكون أشبه بتلك القواعد التى يضعونها لقصار القامة لكى يصبح طولهم ست أقدام ، سواء كان هذا فى مستطاع هؤلاء القصار أو لم يكن » .

وقوله ذاك قول تعميمى ومن الكلام الذى لا يستند الى أساس علمى . انه قول ذو نعمة عادية وطين مألوف . انه فى جوهره هو نفس الجواب الذى أجابوا به عن سؤال مخترع المجهر العلامة ليونهورك Leeuwenhock والذى أجابوا به على سؤال جاليليو الذى كادوا يقتلونه بالحرق فى النار بوصفه مجدفا حينما قال بدوران الأرض ، ولم يكن نصيب فلتون Fulton حينما رأى الناس زورقه البخارى الا السخرية والاستهزاء .. وقد صاح الجمهور فعلا : « انه لن يتحرك » فلما تحرك بالفعل صاحوا : « انه لن يقف » . ومع هذا فقد استطاع العلماء أن يجعلوا الأشعة الكونية اليوم تصور نفسها تصويرا فتوجرافيا وأن يجعلوها تقيس نفسها بنفسها أيضا .

وحينما يقول مستر آرشر :

« سواء كان هذا فى مستطاعك أو لم يكن » .

فانه يسلم بأن من الناس من فى وسعه أن يرسم الشخصية المسرحية .. أى فى وسعه أن ينفذ فى الأشياء التى لا يمكن النفاذ فيها أو اختراقها ، بينما منهم من لا يستطيع ذلك ولا يقدر عليه . ولكن اذا كان من الناس من يستطيع ذلك ويقدر عليه ، واذا نحن عرفنا كيف فعل ذلك وقدر عليه .. أفلا نستطيع بعد هذا أن نتعلم منه وترسم خطاه ؟ ان هذا الذى قدر على فعل هذا الشئ قدر عليه بالملاحظة وانعام النظر . وهو شخص يمتاز بملاحظة الأشياء التى يعبر بها الناس غير ملقين اليها بالهم .. فهل يزيد الأمر على كون أن هؤلاء الناس الأقل بختا من ذلك الرجل المجدود المحظوظ لا يستطيعون ملاحظة الشئ الجلى الواضح الذى استطاع هو رؤيته وملاحظته ؟ ربما ! اننا حينما نقرأ تمثيلية

ردیئة قراءة فاحصة يذهلنا جهل المؤلف بشخصياته .. فاذا قرأنا رواية جيدة قراءة فاحصة كذلك أعجبنا إعجابا شديدا بهذه الثروة من المعلومات الغامرة التى يعرضها علينا مؤلفها . فاذا كان هذا كذلك فماذا يمنعنا من أن تقدم بين يدى الكاتب الأقل موهبة بعض النصائح التى تقترح عليه فيها أن يمرن عينيه على الرؤية وعقله على الفهم ؟ لماذا لا نوصيه بالملاحظة ونثنى عليها ونزكيها ؟ فاذا كان لدى الكاتب الذى يحسبه آرشر « غير مستطيع » ما يجب من التفكير ، وامكانية التخيل والاختيار والقدرة على الكتابة فانه يكون أكثر استعدادا لأن يتعلم ما تعلمه الكاتب « المستطيع » ، فى رأى آرشر ، بالغريزة فقط .

ولكن كيف يحدث اذن أن الشخص العبقري الذى فى استطاعه اذا كان قصير القامة أن يبلغ من الطول ست أقدام اذا هو اتبع قواعد خاصة .. كيف يحدث أن مثل هذا العبقري كثيرا مايخيب فى بلوغ مراده ؟ ثم لماذا يخيب هذا الكاتب من الكتاب الذى عرف مرة كيف يرسم شخصية روائية جيدة فلا يستطيع بعد هذا رسم شخصية غيرها ؟ ألا يكون السبب فى هذا أنه لم يعتمد فى عمله هذا الا على قواه الغريزية ؟ ولماذا لا تعمل هذه القوى الغريزية على الدوام ؟ ان الرجل الذى يكون صاحب السبق فى ذلك هو الذى لا يقتصر فى هذه الصنعة على ما عنده أو ليس عنده من تلك الفرائز .

اننا واثقون من أنك توافقنا على أن أى عدد من العباقر قد كتب أى عدد من المسرحيات الرديئة — لا لسبب الا لأنهم اعتمدوا على قوة غريزية لا تزيد على كونها — فى أحسن الحالات — قوة تخطئ وتصيب . ان المفروض ألا يلى الانسان عملا وهو لاحظ له منه الا الحدس والبدیة ، والاحساس ومجرد التخيل ... بل المفروض ألا يمضى الانسان فى عمل الا وعنده به علم ومعرفة . ان المستر آرشر يمضى فى تعريفه للشخصية المسرحية فيقول :

« اننا يمكن أن نعرف الشخصية من حيث أغراض الكاتب المسرحى العملية

فنقول : انها مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية » .
وعندنا أن هذا التعريف قد لا يكون تعريفا كافيا .. ولهذا نرجع الى معجم
وبستر الدولي علنا نجد أن كلمات مستر آرشر تحتوى فى باطنها أكثر مما
يشتمل عليه ظاهرها ..

« مركب : مكون من جزءين أو أكثر — خليط. — ليس بسيطا —
« ذهنى : لا يدرك الا بالذهن فقط . ومن ثمة يكون ذا طبيعة روحية —
لا يدركه الا الخيال الملهم وحده أو البصيرة الروحية وحدها .
« انفعال : تهيج — اضطراب — حركة مشوشة سواء كانت مادية (جسمانية)
او اجتماعية » .

والآن .. اتفقنا — ان الشخصية بسيطة غاية البساطة ومركبة شديدة
التعقيد فى الوقت نفسه . صحيح أن هذا لا يساعدنا كثيرا ، الا أنه يفتح
باب الأمل أمامنا ، وينعش النفس مع ذلك ...

وانه لا يكفى أن نعرف أن الشخصية « مركب من عادات ذهنية وانفعالية
وعصبية » كما يقول مستر آرشر بل يجب أن نعرف بالضبط ماذا يعنى هذا
المركب الذهنى . لقد وجدنا أن كل كائن بشرى يتكون من أبعاد ، أو مقومات
ثلاثة هى الأبعاد المادية والاجتماعية والنفسية . واذا نحن فتننا هذه الأبعاد
بعد ذلك لاحظنا أن الكيان الجسمانى والاجتماعى والذهنى يشتمل على
الحيئات — أى الجراثيم المورثة — الضئيلة الحجم — تلك الجراثيم التى
تبغى ، والتى هى المحرك لجميع أفعالنا والتى تدفعنا الى جميع ما نقوم بعمله .
ان الصانع الذى يتولى بناء السفن يعرف الخامات التى يعمل بها لبناء
هذه السفن ، يعرف الى أى حد تستطيع هذه الخامات مقاومة أحداث الزمن
وتقلباته . وكمن من الثقل يمكنها أن تحمل . وواجهه أن يعرف هذه الأمور
معرفة جيدة اذا أراد أن يتجنب الكوارث .

والكاتب المسرحى مثل بانى السفن يجب أن يعرف الخامات التى يصنع

منها مسرحيته . يجب أن يعرف شخصياته المسرحية بحيث يعرف كم من الثقل تستطيع أن تحمل ، والى أى حد يمكنها أن تهض بينائه الضخم وبالآخرى مسرحيته . ان ثمة آراء كثيرة متضاربة عن الشخصية الروائية من الخير أن نستعرض عددا منها قبل أن نتقل الى موضوع آخر .

فهذا جون هوارد لاوسن J. H. Lawson يقول فى كتابه « علم الكتابة المسرحية وصياغتها The Theory & Technique of Playwriting » ان الناس يجدون أن من الصعوبة البالغة النظر فى حكاية من الحكايات بوصفها شيئا لا يزال يمر بدور التكوين والاتصال من حال الى حال : والاضطراب الذى يثور حول تلك النقطة يصادفك فى جميع تلك الكتيبات التى تتحدث عن التأليف المسرحى ، وهو اضطراب أشبه بحجر عثرة لجميع الكتاب المسرحيين .

أجل .. ان هذا حجر عثرة بالفعل . وذلك لأنهم يبدأون بناء بيوتهم من أعلى الى أسفل .. من السطح الى الأرض .. بدلا من أن يبدأوا بالمقدمة المنطقية وعرض الشخصية وطريقة ارتباطها ببيئتها . ولاوسن يقول شيئا مثل ذلك فى مقدمته ، ومن ذاك :

« أن الرواية التمثيلية ليست مجموعة من العناصر المنعزلة ، كالحوار ورسم الشخصيات .. الخ. انها مخلوق حى امتزجت فيه جميع هذه العناصر الحية » . وهذا كلام صحيح ، الا أنه يقول فى الصفحة التالية مباشرة :

« اننا نستطيع أن ندرس الصورة ، ظاهر المسرحية وشكلها الخارجى ، الا أن داخلها .. أو روحها .. فذلك شيء يراوغنا ويتملص من أيدينا » .

وهذا الداخل أو ذلك الروح سيظل يراوغنا الى الأبد اذا أخفقنا فى فهم المبدأ الأساسى ، أو ما يسمونه « داخل المسرحية » أو لبابها الذى يخيل لنا أنه لا يمكن التنبؤ به ، وروحها الذى يبدو أنه يشق علينا تفسيره واستشفاف ما ينطوى عليه .. فى حين أنه لا يزيد ولا ينقص عن كونه هو الشخصية نفسها » .

ان غلطة لاوسن الجوهرية هي أنه يقلب استدلالاته التي لا تقوم على
أسس يقينية فيجعلها رأسا على عقب - تماما كالذي يبنى سطح المنزل قبل
أن يضع أساسه - وهو بهذا يقع في الذي وقع فيه آرسطو من قبل حينما
زعم أن « الشخصية - أو الخلق كما كان يعبر عنها آرسطو - هي شيء يأتي
في المنزلة المساعدة للفعل - أي الموضوع » ومن هنا ينشأ اضطرابه، انه يرى من العبث
من وجهة نظره الاصرار على « اطار اجتماعي » حينما يضع العربية أمام الحصان
أما نحن فنصر على رأينا في أن الشخصية هي أهم المظاهر في أية مسرحية
وأكثرها امتاعا . ان كل شخصية روائية تصور لنا عالما من ذات صاحبها ،
وأنت كلما ازددت معرفة بهذا الشخص ازداد اهتمامك به ومتعتك بمصاحبته .
وتحضرنا بهذه المناسبة مسرحيتا جورج كللي (١) G. Kelly المغموم
بالمظاهر (٢) The Show-off وزوجة كريج (٣) Craig's Wife - وهما

(١) جورج كللي (١٨٩٠ -) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي أمريكي مشهور
له بالبراعة في تنسيق شخصيات رواياته وفي الإخراج أيضا . وقد بدأ الكتابة
بقطع من الفودفيل ثم برع في الروايات الطويلة التي أهمها حملة المشاعل
Torchbearers والمغموم بالمظاهر The Show-off وزوجة
كريج Craig's Wife و Behold, the Bridegroom، ولعلها أحسن رواياته ثم
The Fatal Weakness, Maggie the Magnificent ولم نذكر هنا رواياته
الضعيفة وهي قليلة (د. خ)

(٢) المغموم بالمظاهر : (ملهاة من ثلاثة فصول) يسخر كللي فيها من غرام
الأمريكيين بالمظاهر . والبطل هنا (أوبري بير) رجل مصاب بالكبر
و (بالنفخة الكذابة) وقد تزوج من إحدى العائلات فهو يحب الاستعلاء
عليها دائما . شديدا لأنانية الفارغة بالرغم من ضالة راتبه وتفاهة عمله - وهو
يتقن المظاهر لدرجة محيرة مع ذلك - ولو كانت هذه الملهاة حسنة البناء لكانت
شيئا عظيما حقا (د . خ)
(٣) Craig's Wife : يعرض
علينا كللي في هذه الملهاة زوجة أخذت نفسها بعبدا أو دستور لا تحيد عنه هو
ان المرأة انما تنشئ زواجا يضمن لها استقلالها وحرية نظرها الى الأشياء أكثر
مما يضمن لها الحب العاطفي الدافئ - انها لا تشجع زيارات أصدقاء زوجها
لمنزله بل هي تضع أسافين العداوة والقطيعة بينه وبين أهله - ويحتمل
المستر كريج منها كل هذا صابرا راضيا حتى يقع حادث فيكشفها له على حقيقتها
فيتترك لها البيت لتعيش فيه وحدها وهو البيت الذي يضمن لها بعد رحيل
زوجها الاستقلال التام .. والموت الزؤام (د . خ)

روايتان أبعد من أن تكونا من الروايات الحسنة البناء . الا أن فيهما محاولة واعية لبناء الشخصية الجيدة . وكللى يطلعنا على عالم بأسره من خلال عيني زوجة كريج . وهو وان يكن عالما قاتما مملا .. عالما متشاكلا رتيا ، الا أنه عالم حقيقى واقعى .

وجورج برناردشو يقول لنا انه لا يخضع فى كتابة مسرحياته لمبدأ أو قاعدة، لكنه يخضع للإلهام . ونحن نقول ان أيما كاتب سواء كان ملهما أم غير ملهم ، اذا كان يتخذ من الشخصية أساسا لبناء مسرحيته فهو ماض فى تأليفها فى الطريق الصحيح . وهو ماض فى بنائها وفقا للقاعدة السليمة مواء كان يدرك هذا أو غير مدرك له . والأمر الحيوى للمسرحية ليس ما يقوله المؤلف بل ما يفعله . و كل عمل أدبى عظيم هو ما ينبع من الشخصية ، حتى اذا وضع الكاتب خطة موضوعة قبل ذلك . وشخصيات الكاتب البارع لا تلبث أن يكون لها الأسبقية بمجرد أن يخلقها . ثم لا بد له بعد هذا من إعادة تحوير الموضوع وتشكيله حتى يتسق وهذه الشخصيات .

ولنفرض أننا كنا بنى بيتا . وأتينا بدأنا بداية خاطئة فانهار البيت . ثم بدأنا مرة أخرى وبدأنا البناية من السطح ، فانهار أيضا .. ثم أعدنا المهزلة مرة ثالثة ورابعة فكان ينهار فى كل مرة .. ثم حدث أن بنينا مرة خامسة فرأينا البيت يتماسك ولا يسقط دون أن تكون لدينا أية فكرة عن التغيير الذى حدث فى طريقة البناء ، مما جعلنا ننجح فى إقامة البيت . فهل يمكننا الآن ودون أن نشعر بوخز ضميرنا وتأنيبه - أن نكون مستشارين للناس فى بناء منازلهم؟ هل نكون أمناء حينما نقول لهم : ان منازلكم أيها الناس يجب أن تنهار أربع مرات قبل أن تثبت وتتماسك ؟

لقد وصلت المسرحيات العظيمة الى أيدينا من كتاب عظماء كان لهم صبر جميل وجلد على العمل الجدى ليس كمثله جلد ، ولعل منهم من كانوا يبدؤون كتابة مسرحياتهم ، مناضلين فى سبيل ذلك خطوة فخطوة حتى يجعلوا

الشخصية أساسا لما يكتبون ، وان لم يدركوا أن الشخصية هي العنصر الوحيد الذى لا يصاح عنصر سواه لكى يكون أساسا لمسرحياتهم .
يقول لاوسن :

« ان من العسير طبعا التفكير فى المواقف ، وهذا يتوقف على قوة الهام الكاتب » .

واذا عرفنا أن صاحب الشخصية المسرحية لا يشتمل فى ذاته على بيئته فحسب ، بل على ورائته وعلى ما يجب وعلى مايكره ، بل على جو المدينة التى ولد بها ، لما وجدنا أى صعوبة فى التفكير فى المواقف ، لأن المواقف شئ فطرى فى الشخصية .

اسمع الى ما يقتبسه ب . بيكر عن ديماس الصغير حيث يقول :
« قبل كل موقف يخلقه الكاتب المسرحى يجب أن يسأل نفسه ثلاثة أسئلة .
١ - ماذا يجب على أن أفعل ؟ ٢ - ماذا يمكن أن يفعل الآخرون ؟
٣ - ماذا ينبغي عمله ؟ .

أليس غريبا أن تسأل كل من يصادفك عما يجب عمله فى موقف من المواقف ، ولا توجه هذا السؤال الى صاحب الشخصية الروائية الذى خلق الموقف ؟
لماذا لا نسأله ؟ انه فى الموقف الذى يستطيع فيه أن يجيبك قبل أن يجيبك أى انسان غيره .

والظاهر أن الكاتب چون جولسورذى قد تنبه الى تلك الحقيقة حينما ذهب الى أن الشخصية المسرحية هى التى تخلق عقدة الموضوع ، وليس العكس .
ومهما قلبت فيما كتبه لسنج الكاتب الألمانى الأشهر - فى هذا الموضوع - رأته يحتم أن تكون الشخصية هى أساس الكتابة المسرحية ، وهذا هو ما كان يذهب اليه بن چونسون أيضا - وان كان قد ضحى فى الواقع بكثير من الحيل والابتكارات المسرحية لكى يبرز شخصياته فى صور أشد وأشكال أحد . أما تشيكوف فلن تجد عنده قصة يحكيها لك ولا موقفا يتحدث

ليك عنه ، ومع هذا فرواياته روايات محبوبة شائعة، وستظل هكذا مهما طال عليها الأمد ، لأن تشيكوف كان يترك لشخصياته العنان لكي تكشف عن نفسها بنفسها ولكي تصور لك الزمن الذي كانت تعيش فيه .

واسمع الى ما يقوله أنجلز في كتابه : Anti Duhring

« ان كل كائن عضوى يكون فى كل لحظة هو نفسه وليس هو نفسه . انه فى كل لحظة يمثل المادة التى تأتية من الخارج ويحولها الى شىء آخر ثم يفرز مادة أخرى يطردها خارجة . وفى كل لحظة تموت خلايا جسمه وتتكون خلايا جديدة . والواقع أنه لا تكاد تمر به برهة طالت أم قصرت حتى يكون جسمه كله قد زال وحلت محله ذرات أخرى من مادة جديدة . ومن ثمة يكون كل كائن عضوى هو نفسه فى كل لحظة ولا يكون هو نفسه فى اللحظة ذاتها . انه يكون شيئا آخر غير ما كان » .

اننا بعد طول البحث والتنقيب فى مجلدات بعد مجلدات جريا وراء الاجابة على سؤالنا الذى تساءلناه حول الشخصية أو العقدة : أيهما أكثر أهمية ؟ كانت النتيجة التى خرجنا بها هى أن تسعة وتسعين فى المائة مما كتب عن هذا الموضوع كان خلطا مهوشا ولا يكاد يفهم .

واليك هذه الأقوال التى أوردها آرشر فى كتابه آتف الذكر (Playmaking)

ص ٢٢ .

« يمكن أن توجد المسرحية دون أن يكون فيها أى شىء من ذلك الذى يسمونه الشخصية . لكنها لا يمكن أن توجد اذا لم تشتمل على فعل ما — أى موضوع ما » .

ثم يقول فى ص ٢٤ :

« يجب وجرد الفعل فى المسرحية من أجل الشخصية ، فاذا عكسنا هذه العلاقة ، أى اذا وجب أن توجد الشخصية من أجل الفعل أمكن أن تكون المسرحية لعبة بارعة » .

والعثور على الاجابة الصحيحة ليس من المشكلات الاكاديمية . انها اجابة
سوف تترك أثرها العميق في فن التأليف المسرحى طالما أنها ليست الاجابة التى
أملها أرسطو .

وها نحن أولاء لا نبالى أن نلجأ للتدليل على وجهة نظرنا الى أقدم عقدة
مسرحية ، تلك العقدة الغثة (البائخة !) .. أو هذا الموقف الثلاثى الممجوج
الذى يجب فيه اثنان من جنس واحد شخصا من الجنس الآخر (رجلان
وامرأة أو امرأتان ورجل) وهو الموقف المسرحى الذى أكل الدهر عليه
وشرب . هذا المشهد الفودفيلى المشهور .

يذهب زوج في رحلة تستغرق يومين مثلا ، لكنه ينسى شيئا فيعود الى
منزله فجأة فيجد زوجته في ذراعى رجل آخر . فاذا فرضنا أن طول الرجل
هو خمس أقدام وثلاثة قراريط فقط . وأن العاشق مارد طويل جبار فالموقف
هنا يدور حول الزوج - ترى ، ماذا يصنع ؟ انه اذا ترك وشأنه ولم يتدخل
المؤلف في أمره فانه سوف يصنع ما تمليه عليه شخصيته . أى ما يدفعه تكوينه
الجسمانى والاجتماعى والنفسى الى القيام به .

وهو اذا كان رجلا جباناً ، فانه قد يعتذر ويطلب الصفح والمغفرة لتطفله .
ثم اذا هو يهرب بجلده شاكر الله حامداً أن العاشق المارد لم يضرب به الأرض .
ولكن لنفرض أن قامة الزوج القصيرة جعلت منه شخصا مغرورا مزهوا
بنفسه ، وأنها لهذا اضطرته الى مهاجمة هذا العملاق . فاذا هو ينقض عليه في
غضب تشبه الجنون ، غير آبه أن يكون هو الخاسر آخر الأمر .

أو لنفرض أنه كان رجلا ساخرا . وأنه اذا شهد ذلك سخر واستهزأ - أو أنه
كان بارد الطبع رابط الجأش فراح يضحك كأن شيئا لم يحدث . وهكذا
وهكذا . فثمة ألف افتراض من مثل ذلك كله . لأن الأمر يتوقف على
الشخصية - شخصية الزوج .

فالزوج الجبان قمين بأن يجعل الموقف مهزلة Farce . والزوج الشجاع

قد يجعل الموقف مأساة .

ولنضرب الآن مثلاً بهاملت . هذا الدانمركى الحالم المستغرق فى التفكير والتأمل . لنفرض أنه هو - وليس روميو - قد وقع فى غرام جوليت فماذا كان خليقاً أن يحدث ؟ ان من الممكن أنه كان يطيل التفكير فى الأمر ويتروى فيه ويظل يغمغم فى نفسه بنجويات جميلة حول خلود الروح وحول الحب السرمدى الذى لا يموت ، والحب الذى يشبه الاسفنكس أو الهولة فى قدرته على التشكل والظهور فى صور جديدة مختلفة الأشكال والألوان كالربيع . انه ربما ذهب الى أبيه وإلى أسرته يقترح عليهم مصالحة آل كاپيوليت وعقد ألوية السلام بينهم . وفى أثناء المفاوضات فى ذلك الأمر تكون جوليت التى لا تشك على الإطلاق فى أنها لا تخطر لهاملت ببال قد تزوجت من خطيبها باريس . وعندئذ يفرق هاملت فى نجوياته أكثر من ذى قبل ، ويلعن حظه التعس .

فبينما نرى روميو يقع فى المشاكل ويتعذب من نار البعد ، إذا هاملت يتروى وينظر فى خبايا مشكلته وتلافيها . وبينما هاملت يتردد . إذا روميو يقدم ويعمل .

وليس يخفى أن نضال كل منهما ينبع من شخصيته وليس العكس . أعنى أن الشخصية لا تنبع من النضال .

وأنت اذا حاولت أن تضع شخصية فى موقف لا شأن لها به فان عملك هذا يكون أشبه بعمل ذلك الأحق الذى قطع قدمى النائم ليتلاءم طوله وطول السرير .

فأى الشئيين اذن أكثر أهمية : العقدة أو الشخصية ؟ هم فلنضع مكان هاملت المفكر الكثير التأمل الفياض الشاعر ، أميراً عابثاً غزلاً فارغاً لا تربطه بالحياة الا المزايى التى يتيحها له لقب الامارة . هل كان مثل هذا الأمير يفكر فى الثأر لأبيه والانتقام له من قاتليه ؟ ان هذا كان لا يكاد يطرأ له ببال .

ولو فعل لانعكست الآية وقلب المأساة فجعلها ملهامة .

وهلم فلنضع مكان نورا الساذجة .. نورا التي لا تدرى شيئا في الشؤون المالية والتي تزور وثيقة (كميالة) مالية لكى تنقذ حياة زوجها . لنضع مكان نورا هذه امرأة ناضجة مدركة رشيدة . خبيرة بالمسائل المالية . جمة الفطنة فلا تدع حبها لزوجها يضل الطريق ويندفع فى سبيل لا تدرى الى أين ينتهى بها . ان نورا الجديدة هذه لم يكن ممكنا أن تزور تلك الوثيقة ولأمكن أن يموت هالمز لهذا السبب .

ان الشمس تنشئ المطر فيما تنشئه من الأشياء الأخرى . فاذا صح أن الشخصيات الروائية تأتى بالمنزلة الثانوية أو المنزلة المساعدة فى الرواية لم نر شيئا اذن فى انصرافنا عن القمر فلا نستعمله فيما تقوم به الشمس من أغراض . فهل كنا نحصل على نفس النتائج لو قدمنا العقدة (أى القمر) فى الأهمية على الشخصية (أى الشمس) ؟ كلا طبعاً . والف مرة كلا .

على أن شيئا لا بد أن يحدث على كل حال . ان القمر سوف يشهد موت الأرض موتا بطيئا بدلا من أن يشهد تلك الحياة المضطربة المصطخبة التى تحدثها الشمس فيها . ونحن لم نستبدل مع ذلك الا شخصية واحدة . شخصية السيد القمر بشخصية السيدة الشمس . وهذا التبديل قد غير مقدمتنا المنطقية بطبيعة الحال وأحدث تغييرا شاملا فى نتيجة المسرحية ، فنحن نحصل على الحياة مع الشمس ولا يصيبنا الا الموت مع القمر .

وتنتيجة هذا الاستدلال واضحة لا غموض فيها : ان الشخصية هى التى نخلق العقدة . وليس العكس .

وليس يصعب علينا فهم ما حدا بأرسطو الى الزعم الذى ذهب اليه فى الشخصية على النحو الذى ذهب اليه فيها . فحينما كتب سوفوكلس مأساته أوديبوس ملكا ، وحينما كتب اسخيليوس مأساته آجا ممنون ، وكتب بوريميدز ميديا ، كان المفروض أن القدر هو الذى يلعب الدور الأول فى

هذه المآسى كلها . لقد كانت الآلهة تتكلم . أما البشر فكانوا يعيشون أو يموتون وفقا لما قالت به الآلهة . ومن ثمة كانت الآلهة هى التى تضع : « بناء الحوادث » — أما الشخصيات — اعنى أشخاص الرواية — فلم تكن الا مجرد أناس لا يفعلون الا ما سبق أن دبته الآلهة لهم . ولكن بينما كان المتفرجون يؤمنون بهذا وأرسطو يقيم نظرياته على أساسه لم يكن هذا صحيحا فى الروايات نفسها . ففى جميع الروايات اليونانية الهامة نلاحظ أن الشخصيات هى التى تخلق الفعل أى تخلق الموضوع . وكان الكتاب المسرحيون اليونانيون يضعون القدر — أو رباب المقادير كما كانوا يؤمنون بها — مكان المقدمة المنطقية للمسرحية كما نعرفها نحن اليوم ، على أن النتائج هى نفس النتائج مهما كان الأمر .

ولو أن أوديب كان أى طراز آخر من الرجال لما أصابته المأساة التى حلت به قط . ولو لم يكن فى شبابه هذا الفتى العصبى المزاج السريع الغضب لما قتل ذلك السائر الغريب الضارب فى الطريق لسبب تافه كالسبب الذى قتله من أجله ، ولو لم يكن رجلا غنيذا ملحاحا لما أصر على أن يعرف من الذى قتل الملك لا يوس — والده — لقد راح يتحرى أدق تفاصيل مقتله ويتقصاها بصبر لا يعرف الكلل . وكان يفعل ذلك ويمضى فيه — لما اتسم به من أمانة — حتى بعد أن أخذت اصبع الاتهام تشير اليه هو نفسه . ولولا أمانته تلك لما أمكنه أن يقتص لأبيه المقتول بسمل عينيه واطفاء نورهما وجلب العمى على نفسه .

يقول الكورس :

ويحك يا من فعلت كل تلك الفعال البشعة ! كيف أقدمت على اطفاء نور عينيك هكذا ؟ أى روح شريو دفعتك الى هذا ؟

ويجيب أوديب :

أبوللو . أيها الأصدقاء . أبوللو . انه هو الذى قضى بأن تجرى هذه

الشروع والآلام ، الا أن اليد الحقيقية التى وجهت الضربات كانت يدى أنا .
لا يد أحد غيرى .

فلماذا سمل أوديب عينيه اذن . اذا كانت الآلهة هى التى قضت بأن يحل
عليه العقاب ، مهما كان من أمره ؟ ان الآلهة ولا شك كانت قمينة بأن تنفذ
ما أئذرت به . الا أن الذى نعرفه نحن هو أنه عاقب نفسه مدفوعا الى ذلك
بحكم تكوين شخصيته . واسمع اليه يقول :

ما جدوى البصر بحق الآلهة عليكم اذا كان البصر لا يجب لصاحبه أى
مسرة ، بل ألف حسرة ؟

لو لم يكن أوديب مخلوقا نبيلًا على هذه الصورة . لو أنه كان وغدا ميت
الضئير لما كان احساسه شريفا مرهفا هكذا . انه كان يستطيع أن ينفى نفسه
من تلك البلاد تاركا لأهلها حبلها على غاربها ، وبهذا كانت تتحقق النبوءة .
ولكن هذا التصرف كان ينتهى بمأساة أوديب ، تلك المأساة الجليلة ، الى
الدمار ، بوصفها مسرحية .

لقد كان أرسطو مخطئا فيما ذهب اليه فى زمنه ذاك ، وعلماءنا يخطئون
بلا شك حينما يأخذون بما ذهب اليه فى شأن الشخصية . لقد كانت الشخصية
هى العامل الأساسى العظيم فى عصر أرسطو ونحن لا نعرف مسرحية عظيمة
الشأن قد كتبت قبل أرسطو أو بعده أو سوف تكتب فيما يلى من الزمان
دون أن تكون الشخصية هى العامل الأساسى فيها - ان تستر ميديا واغضاءها
المستهتر هو الذى قتل أخاها . لقد ضحت به من أجل الزوج . من أجل
چاسون . ذلك الرجل الذى تجاهلها آخر الأمر واطرحها وراء ظهره ليتزوج
ابنة الملك كريون . وقد أدت فعلتها النكراء الى جزائها العدل أو ما يسمونه
بلغة المسرح الى العدالة الشاعرية Poetical Justice (تلك العدالة التى
تنتهى فيها الرواية بقتل الشرير أو نزول العقاب به وبسلامة الشخص الطيب)
اذ أى نوع من الرجال هذا الرجل الذى كان يرضى أن يتزوج من مثل تلك

المرأة ؟ لا شك أنه من نوع هذا الرجل چاسون الذى برهنت الحوادث على أنه رجل خائن لا يعرف قلبه الرأفة . لقد كان چاسون وميديا على السواء مصنوعين من خامة يتشهى مثلها أى كاتب مسرحى . لقد كانا يقفان على أقدامهما وحدهما دون أى مدد من زيوس ودون أية معونة من الآلهة . لقد رسمهما يوريبيدز فأحسن تصويرهما حين استكمل فيهما الأبعاد الثلاثة . أغنى المقومات الثلاثة لبناء الشخصية المسرحية . لقد كانت شخصية كل منهما تنمو باستمرار وتتطور على الدوام . وهذا هو أحد العناصر الهامة الأساسية فى تأليف المسرحية العظيمة .

ان التمثيلات اليونانية التى وصلت الى أيدينا تفخر باحتوائها على عدد كبير من تلك الشخصيات الفائقة التى تنقض ما ذهب اليه أرسطو . فلو أن الشخصية كانت مجرد شئ مساعد للفعل أو الموضوع فى الرواية التمثيلية لما تم مقتل أجا ممنون هذه القتلة التى لم يكن منها بد ولا عنها معدى على يدي زوجته كلوتمسترا .

لقد كان لايوس ملك طيبة يعلم قبل أن يجرى تمثيل مسرحية « أوديب ملكا » من النبوءة التى جاءت من دلفى « أن الطفل الذى ولدته له الملكة چوكاسته سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه » وكان كل طفل يولد وتقول عنه النبوءة ما زعمت فى أوديب يربط من ثقبين يحدثنهما فى عقبه ثم يترك بالعراء فوق جبل كثيرون ليموت فوقه صبوا . ولكن راعيا (١) باقى الطفل ثمة فيحمله ويعهد به الى راع آخر فيذهب به هذا الى مولاه ، ملك كورنثة . ثم يكبر الطفل ، ولا يكاد يعرف النبوءة القديمة حتى يهيم على وجهه . ولكن . لكى تتم نبوءة دلفى وتحقق بنصها ، وبينما أوديب فى تجواله ، اذا هو يقتل أباه لايوس دون أن يعرف من هو ، ثم اذا هو يدخل مملكة طيبة .

(١) ان هذا الراعى هو نفسه الذى تسلم الطفل ليقتله على جبل كثيرون صبوا ، وقد التبس التعبير على المؤلف (د . خ)

ولكن . كيف علم أوديب بنبوءة دلفى ؟ لقد عرفها من شاب ثمل اجتمع معه في احدى الولائم حين قال له : « انك لست ابنا حقيقيا لمولايك الملك » ولما أربكه هذا الكلام وأسلمه للحيرة صمم على أن يعرف من سره أكثر مما قال له الشاب الثمل . يقول أوديب في المسرحية :

« وهكذا ذهبت الى دلفى سرا ودون أن استأذنهما ، تم ردنى أبوللو دون أن أحظى بمعرفة ما ذهبت اليه رجاء معرفته » .

فلماذا حال أبوللو بين أوديب وبين ما أراد أن يعلم ؟
« الا أنه — أى أبوللو — تنبأ لى بأمور أفظع ، تنبأ بالوبلات والحشرات ، والأحزان ونذر الشؤم . ومن ذاك أنه قال اننى سوف أدنس فراش أُمى ، وأنجب منها ذرية تعاف العينان رؤيتهم » .

لقد يبدو أن أبوللو تعمد اخفاء شخصية والد أوديب الحقيقية . فلماذا ؟ لأن القدر بوصفه مقدمة منطقية يسوق الشخصية (التى هى أوديب) الى نهايتها المحتومة ، وسوف كلس يرغب فى هذه القوة المتسلطة ، قوة القضاء والقدر . ولكن دعنا نسلم بأن أبوللو أراد أن يجعل أوديب يسلم نفسه للفرار وفى النهاية تتحقق النبوءة . ولن تتساءل عن القدر المشؤم الذى حل بشخصين بريئين ، وبدلا من هذا دعنا نذهب الى افتتاحية المسرحية لنلاحظ شخصية أوديب وهى تنمو .

لقد كان أوديب مسافرا وهو متنكر فى صورة محارب شاب ، محارب نبيل بار . هائم على وجهه لكى يهرب مما قدر عليه ، لقد كان فى حالة سيئة من الهم والفكر حينما اقترب من مفترق الطرق الثلاث حيث وقعت جريمة القتل التى بطش فيها بوالده وبمن معه . واسمع اليه يقول :

« لقد لقينى مناد كان طليعة لموكب رحل جالس فى عربة ، تجرها جياد صغيرة كالتى تصفها لنا القصص . وقد هددنى المنادى كما هددنى الرجل الجالس الطاعن فى السن ، وطلبا أن أتنحى لهما عن الطريق . وقد طلبا ذلك

في غلظة وفظاظة » .

وهكذا تعلم أنهما كانا فظين غليظين في معاملتهما إياه ، وأنهما استعملا معه العنف ، وعند هذا فقط :

« ضربته فقتلته، وعندما رأى الرجل العجوز ذلك تركنى حتى مررت، وإذا هو يقذف من عربته فوق رأسى حربته المزدوجة السنان » .
وعند ذلك فقط ضربه أوديب ضربة واحدة من هراوته كانت كافية لأن تطيح به بعيدا عن مقعده من عربته وتجعله مكبا فوق الأرض .

وهذه الحادثة شاهد على أن الهجوم على لا يوس وحاميته كان له دافع . لقد كانوا غلاظا وفيهم فظاظة . وكان أوديب في حال روحية سيئة . لقد كان منجرف المزاج ، فضلا عما أثاروا به غضبه ، ولهذا فقد كان فيما يعمل يصدر عن العوامل التي تكون شخصيته التي تكاد تعنى هنا أخلاقه . وأبوللو هنا لا يزيد على كونه شيئا ثانويا . شيئا مساعدا . وتستطيع أن تقول أن أوديب كان لا يزال ينفذ مشيئة الآلهة — أو ربات المقادير — إذا أردت أن تقول أنه كان يقيم الدليل على المقدمة المنطقية .

ولم يكد أوديب يصل الى حدود طيبة حتى حل اللغز الذي عرضته عليه الهولة أو الاسفنكس — ذلك اللغز الذي راح ضحيته آلاف من الطيبين . لقد كانت الهولة تسأل كل من خرج من طيبة أو دخل إليها : ما الشيء الذي يمشى في الصباح على أربع أرجل ، وفي الظهر على رجلين وفي المساء على ثلاث ؟ وقد أجاب أوديب : أنه الانسان . فدل بذلك على أنه أحكم من لقي الهولة التي تركته وولت عنه حياء وخجلا ، وأقبل عليه الطيبون مبتهجين فرحين بعد حصار الهولة الطويل لهم وقطع طريق مدينتهم ، فاختاروه ملكا عليهم .

وهكذا نعرف أن أوديب كان رجلا شجاعا مناضلا مقداما حكيما — وإذا كان لابد من دليل فوق هذا ، فذلك سوفوكلس يذكر لنا أن أهل طيبة قد ازدهروا وأصابوا الرخاء تحت حكمه ، ومن ثمة يكون كل شيء حدث

لأوديب فهو انما حدث بفعل شخصيته وبسببها .
فأنت اذا اطرحت جانبا « الدليل » الذى يؤيد الاعتقاد القديم الخاص بذلك
الدور الذى تلعبه الآلهة ، وقرأت الرواية كما هى ، تكشف لك صدق تحقيقنا .
أى ان الشخصية هى التى تصنع عقدة الرواية .
ان اللحظة التى قرر فيها مولير أن يكون أورجون هو الشخص الغريب
السهل الانخداع الذى يلهو به طرطوف هى اللحظة التى تنكشف فيها عقدة
الرواية تكشفنا آليا . وأورجون يمثل لنا شخصا متعصبا تعصبا دينيا . وما
لا يعوزه الدليل أن الرجل المتدين الذى يكون فى الأصل متحمسا ومتعصبا
لاعتقاداته لا يلبث أن يساوره الشك فى كل ما كان يدين به من قبل اذا فاء
الى أمره واهتدى الى سواء السبيل وعرف يقينا أنه كان يؤمن بطائفة من
الضلالات .

لقد كان مولير ينشد رجلا لا يتسامح مطلقا فى أى أمر من أمور الدنيا .
وقد أصبح أورجون بعد أن اهتدى وقاب هذا الرجل ، وهذا الوضع يوحى
بأن مثل هذا الرجل يجب أن يكون ذا أسرة تمارس جميع ما فى الحياة من
مسررات بريئة ، ورجلنا هذا - أورجون - يجب ولا بد أن يعد جميع ماتمارسه
عائلته من هذه المسرات الدنيوية أعمالا آثمة ، ان مثل هذا الرجل لن يرعى
عن محاولة تغيير أسلوب الحياة الذى يتبعه أولئك الذين يعيشون تحت نفوذه
وسلطانه . انه سوف يحاول اصلاحهم - من وجهة نظره - لكنهم سوف
يرفضون محاولته ويقاومونه .

وهذا العزم أو التشبث هو الذى يذكى لهيب المعركة . وبما أن للمؤلف
مقدمته المنطقية الواضحة . أعنى فكرة مسرحيته التى لا التواء فيها ولا عوج
فان المسرحية تنمو من تلك الشخصية .

وعندما يكون للمؤلف مقدمته المنطقية الواضحة البارزة المعالم ، يكون من
أهون الأشياء عليه أن يجد صاحب الشخصية الذى يحمل عنه عبء تلك المقدمة .

ونحن حينما نوافق على المقدمة المنطقية التى تقول : « ان الحب العظيم يتحدى كل شئ حتى الموت نفسه » فاننا سنفكر بالضرورة فى محب وحبيته لديهما من الجراة ما يتحديان به التقاليد واعتراضات الآباء والموت نفسه . فأى انسان اذن يكون هذا الذى آتاه الله من المقدرة ما يكفى للقيام بهذا ؟ انه لا يصح طبعاً أن يكون شخصاً مثل هاملت ، أو أن يكون استاذاً من أساتذة العلوم الرياضية ، بل على العكس ، يجب أن يكون شاباً حدث السن مثلاً كبرياء وعلى قدر كبير من الجراة والاقدام . يجب أن يكون روميو . وروميو يليق للدور المقسوم له تماماً كما يليق أوجون للدور الذى قسم له القيام به فى ملهاة طرطوف . وشخصية كل منهما تخلق الصراع فى كل من الروايتين . والعقدة الخالية من الشخصية هى بدعة طارئة فى التأليف المسرحى و(تقليعة) لا تلبث أن تنهات وتزول . لأنها تكون أشبه بشئ خيالى كانشبح الذى يظل متأرجحاً بين الأرض والسماوات . أو كريشة فى مهب الريح .

وانى لأتساءل عما عسى أن يظن القارئ بنا اذا نحن قلنا له بعد هذه الدراسة الطويلة الشاقة ان الشهد — أى عسل النحل — من الأشياء المفيدة لبنى البشر ، الا أن وظيفة النحل فى ذلك هى وظيفة ثانوية وشئ مساعد فى انتاج هذا الشهد ؟ ونكون فى ذلك كمن يقول : ان وظيفة الشجرة فى انتاج الثمرة وظيفة تأتى فى الدرجة الثانية بعد الثمرة نفسها . وان شذى الزهرة أهم من الزهرة ذاتها ، وأن شذى البلبل أهم من البلبل ؟

اننا خليقون بأن نغير الفقرة التى اقتبسناها من امرسن ، وهى الفقرة التى افتتحنا بها هذا الباب . حتى ينسجم نصها وما نهدف اليه من أغراض فنقرأها هكذا :

« ما هى الشخصية ؟ انها عامل من العوامل التى لم يكتشف أحد خصائصها بعد » .

شخصيات تضع عقد رواياتها بنفسها

يقول امرسن : « ان التفاهين من الناس يؤمنون بالحظ والمصادفة » ونحن اذا أنعمنا النظر في أسباب نجاح روايات ابسن لم نجد لها تقووم على شئ من الحظ أو المصادفة . لقد كان ابسن يدرس ويضع خطط مسرحياته وكان يبذل في سبيل ذلك جهدا شاقا مضنيا . وهلم بنا لنلق نظرة على الغرفة التي كان يخلو فيها الى نفسه ليقوم بتلك المجهودات الشاقة المضنية . هلم بنا نحاول تحليل نورا وهلمر في مسرحيته « بيت دمية » عندما يبدأ في وضع عقدة قصتها وفقا لمقدمة الرواية المنطقية ، أى وفقا لفكرتها الأساسية ، ووفقا لمبدأ « أن الشخصية هي التي تضع عقدة الرواية وتخلقها ، وليس العكس » . وليس يساورنا أى شك في أن ابسن كان يشغفه ويشير فيه كوامن الفكر والشجن عدم المساواة بين الرجال والنساء في عصره (ولندكر أن الرواية قد كتبت سنة ١٨٧٩) . ولأنه كان طليعة من طلائع التجديد والاصلاح الاجتماعى ، وجنديا فدائيا في ذلك الميدان ، فقد أراد أن يثبت لأهل زمنه « أن عدم المساواة في الحقوق بين الجنسين في أمور الزواج مجلبة للتعاسة » .

ولكى يشرع ابسن في كتابة مسرحيته تلك كان يعلم أنه في حاجة الى شخصيتين ، لتأييد وجهة نظره . أعنى لتقيما له الحجة الدافعة على صدق مقدمتها المنطقية هذه . وهاتان الشخصيتان هما ولابد : زوج وزوجته . لكن ليس أى زوج وأية زوجة والسلام : بل لا بد لهذا الزوج من أن تتجسم فيه كل الأنانية التي ينطوى عليها الرجال في ذلك الوقت . ولا بد لتلك الزوجة من أن يتمثل فيها خضوع جميع النساء واستسلامهن في ذلك الوقت أيضا .

لقد كان ابسن يبحث عن رجل لا يفكر الا في نفسه ، وامرأة فداية لا تأف
أن تضحي بنفسها .

ومن ثمة فقد وقع اختياره على هالمر ونورا . الا أنهما الى تلك اللحظة لم
يكونا يزيدان على كونهما اسمين يرمزان الى الأثرة في شخص هالمر —والا يثار—
في شخص نورا .

ومن ثمة كانت الخطوة الطبيعية التالية هي تشكيلهما وصيهما في قالب
المناسب . ولكي يقوم المؤلف بذلك وجب أن يكون حذرا وهو ينشئ
شخصياته التي ربما فرضت عليه فيما بعد خططا جديدة وقرارات أخرى عما
يجب أن تفعل أو ما يجب ألا تفعل بحسب المواقف التي تجد . ولما كان ابسن
قد اتخذ لنفسه مقدمة منطقية واضحة محددة كان يتحس لتبريرها واقامة
البراهين على سلامتها كل التحس وجب أن تكون شخصياته أناسا
يستطيعون الوقوف على أرجلهم دون أن يسندهم المؤلف أو يقدم لهم أى
معونة .

لقد أصبح هالمر مديرا لأحد المصارف ، ولا بد أنه كان رجلا دؤوبا لا يكل
من العمل . رجلا وأعيا ذا ضمير يقظ جدير بأن يصل الى أرقى منصب في هذه
المؤسسة الهامة . انه رجل مثقل بالمسئوليات يوحى اليك بصاحب المنصب
الرفيع الذى لا يتهاون في صغيرة ولا كبيرة من دقائق عمله ، ويتشبث بالنظام
الى آخر حدود التشبث ، ويتطلب من مرؤوسيه المثابرة والتفانى في أداء
الواجب . ولقد كان شديد الاعتداد بحقوقه المدنية ومنزلته في المجتمع . انه
يعرف أهمية منصبه ويرعاه بكل ما أوتى من حرص وعناية ، وحرصه على أن
يظل محترما في أعين الناس هو همه الأكبر . وهو لا يبالي أن يضحي بكل شيء
حتى حبه في سبيل هذا الاحترام .

وقصارى القول ان هالمر رجل يكرهه كل من هم دونه ، ويعجب به كل من
هم خوفه . وهو لا يشعر بانسانيته الا في منزله فحسب حيث يكون انسانا حقا .

ان حبه لأسرته حب لا حد له . كما هو في كثير من الأحيان حال الشخص الذي يكرهه الآخرون ويخافونه ، ومن هنا تشتد حاجته الى مزيد من الحب الذي يفتقده أكثر مما يحتاج الانسان العادى .

وهالمز فى حوالى الثامنة والثلاثين من عمره . متوسط الطول وذو طبع حاد ، وفطرة مصممة ، ولهجته فى الكلام حتى فى المنزل ، لهجة ناعمة مدهنة ، تشعر بك بالوقار والجد ، وهو لا ينفك يعذل الناس ويلفتهم الى ما ينبغى ومالا ينبغى . ومظهره يوحى بأنه من رجال الطبقة الوسطى كما يوحى بالأمانة وبأنه ليس على درجة كبيرة من اليسار ورفاهة العيش ، ويبدو أن تفكيره المستمر فى مصرفه المحبوب هو شاهد على ما يخامر نفسه من طموح بوصفه شابا الى الاحتفاظ بمثل هذا المنصب فى مثل تلك المؤسسة . وهو راض الى آخر حدود الرضا عن نفسه ، ولا يشغله أمر من أمور المستقبل .

وهالمز رجل نظيف لا تستعبده عادة سيئة ، فهو لا يدخن ولا يذوق الخمر الا فى مناسبات قليلة حيث يتناول كأسا أو كأسين ، وهو يبدو فى هذه المناسبات شخصا رزينا كريم الخلق متمسكا برفيع المحامد التى يجب أن يعرفها الناس فيه .

فكل هذه الأمور يمكن ملاحظتها فى المسرحية ، وهى وان لم تعطنا الا دراسة سريعة لشخصية هالمز الا أننا نلمس منها أن ابسن كان يعرف الشئ الكثير عن بطل روايته . وقد كان ابسن يعرف ولا بد أن بطله روايته يجب أن تكون على النقيض من جميع المثل التى تجتمع فى البطل .

وعلى هذا النحو صور لنا نورا فجعل لها روح طفلة ، كما جعلها مسرفة لا تعرف المسئولية ، مغرمة بالكذب والخداع كما يفعل الأطفال . وقد صورها لنا قبرة تهوى الرقص والغناء . بهمة قليلة المبالاة - الا أنها مع ذاك تحب زوجها وأطفالها من صميم قلبها . وهنا سر شخصيتها . انها تحب زوجها ذلك

الحب المغامر الذى يجعلها تأتى فى سبيله أعمالا لا يخطر ببالها أن تأتياها فى سبيل أى مخلوق آخر .

وبالرغم من هذا فلنورا عقلها اللطيف النفاذ ، وان تكن قليلة الدراية بالمجتمع الذى تعيش فيه . وهى لحبها هالم واعجابها به لا تأبى أن تكون زوجته الدمية . أو زوجته اللعبة . وهذا هو علة بطف نموها ذهنى بالرغم من ذكائها . لقد كانت ابنة أبيها المدللة التى انتقلت الى زوجها ليزيدها تدليلا . وسن نورا لا تزيد على الثامنة والعشرين أو الثلاثين . وهى ساحرة الجمال جذابة المفاتن . أما ماضيها فليس خاليا من الشوائب كماضى هالم ، فقد كان أبوها رجلا معروفا بالنزق وعدم التبصر ، وكانت له آراؤه الغريبة ، كما كانت بعض شائعات السوء تخذش سمعة عائلته ، ولعل نقطة الضعف الوحيدة فى نورا هى أنها كانت تحب أن ترى الناس جميعا سعداء مثما .

فهاتان هما الشخصيتان اذن اللتان سوف يتولد عنهما الصراع فى المسرحية . ولكن كيف يكون ذلك وليس ثمة ما يشير الى وجود شخص ثالث يمكن أن يزاحم أحدهما فى حب الآخر لينشأ من ذلك مثل هذا الموقف الثلاثى الذى أشرنا اليه آقا ؟ وأى صراع يحتمل أن ينشأ بين شخصين يحب أحدهما الآخر على هذه الصورة ؟ فاذا ساورنا أى شك فى ذلك فلنرجع الى دراسة الشخصيتين والى المقدمة المنطقية التى اتخذها ايسن فكرة أساسية تقوم عليها روايته ، ففى هذه الدراسة وفى تلك المقدمة سوف نجد الحل . أو مفتاح الموقف ، بل نحن لا نكاد نفعل حتى نمثر بذلك على المفتاح . ان نورا لما كانت تمثل الايثار والحب فانها سوف تفعل شيئا من أجل أسرتهما ، وبصراحة من أجل زوجها . شيئا موف يسيء هذا الزوج فهمه ، ولكن يا ترى أى شىء . أو أى فعلة تكون هذه التى تفعلها نورا ؟ فاذا التاث علينا فهم ذلك مرة ثانية فلا بأس من الرجوع الى دراسة الشخصيتين من جديد لكى نحصل على الجواب الشافى الذى يأخذ بأيدينا الى ما نريد . ان هالم يمثل الرجل الذى

يقدر احترام الناس لشخصه .. حسن جدا .. اذن فلا بد أن تقوم نورا بفعلة تنذر بزعة المنصب الذى يشغله هالمر او تنذر بنفسه نفسا . ولكن نورا امرأة مؤثرة ومن طبعها تحمل التضحية فى سبيل زوجها .. اذن فلا بد أن تكون الفعلة التى تفعلها من أجل هالمر نفسه وفى سبيله هو ، على أن يكون رد الفعل الذى يجب أن تحدثه تلك الفعلة فى نفس هالمر هو اظهار تفاعلة حبه لزوجته اذا وضع هذا الحب ووضع تقديس هالمر لاحترام الناس له فى كفتى ميزان .

والآن تتساءل عن تلك الفعلة التى يختل لها توازن هالمر الى الحد الذى ينسى معه كل شىء حينما يشعر بأن منصبه مهدد . انها تلك الفعلة الوحيدة التى يعرف هالمر من تجاربه الخاصة أنها أشد الفعلات كراهية الى النفس وأجلبها للفضيحة .. انها الفعلة التى تتصل بشئون المال .

فهل تكون هذه الفعلة هى السرقة ؟ ربما . ولكن نورا لم تسرق ولم تكن لسة فيما تفعل ، ويدها لا تجد طريقا الى شىء كثير من المال . والذى تقوم به الآن لابد أن تكون له صلة ما بضبط الاتفاق وصيانة المال . انها ولا بد تحتاج الى المال حاجة ماسة ، والمال الذى تحتاج اليه لا بد أن يكون مبلغا أكبر مما تستطيع يدها الوصول اليه ، وان يكن أقل بكثير مما يمكن أن تحصل عليه دون أن يثير من حولها فضيحة كبيرة وضجة لشدة ما كانت تخشاها .

وقبل أن نذهب الى أبعد من هذا المدى يجب أن نعلم أن الدافع لها على الحصول على المال هو دافع مكدر - اذا تحرينا تعبيراً مهذباً - لزوجها . فهل كان هالمر مدينا ؟ وكان محتاجا الى هذا المال ليسد دفته ؟ كلا . فقد كان هالمر ممن يأبون اقتراض المال لما كان يعلم من قلة حرص زوجته عليه ، فهل كانت نورا فى حاجة الى بعض الأثاث لمنزلها ؟ كلا أيضا . فلم يكن الأثاث من الأمور الهامة فى حياة هالمر . فهل كان مرض زوجها هو الدافع لها على

اقتراض هذا المال اذن ؟ يالها من فكرة فائقة . فهالمر مريض حقاً ونورا في أمس الحاجة الى المال لترعاه وتسهر عليه .

ان تفكير نورا تفكير سهل لا يصعب علينا تتبعه . انها لا تدري من أمور المال الا شيئاً قليلاً . وهي تريد مالا لكي تنقذ به صحة هالمر ، ولكن هالمر يؤثر الموت على الاقتراض ، ونورا لا تستطيع أن تلجأ في ذلك الى الأصدقاء مخافة أن يكتشف هالمر ما فعلت فتجرح كرامته ويشمر بالمذلة في أعين هؤلاء الأصدقاء . ونورا لا يمكن أن تسرق كما سبق أن ذكرنا . اذن .. فالطريق الوحيد الذي لا طريق غيره هو أن تلجأ الى رجل ممن يقرض الناس المال .. رجل محترف . على أن نورا تعرف أنها - كامرأة - لا تكفى امضاءها للحصول على القرض . وهي لا تستطيع أن تسأل أحداً من أصدقائها أن يضمنها دون أن تواجه الأسئلة البغيضة التي تحاول تفاديها ، فهل تلجأ الى رجل غريب ليضمنها ؟ انها كانت لا تكاد تقترب من رجل لا تعرفه دون أن يكون ذلك فتحاً لباب لا يغلق من القيل والقال . ثم هي تحب زوجها هذا الحب الشديد الذي يمنعها من أن تقدم على هذا . اذن .. فليس في الدنيا كلها الا رجل واحد يستطيع أن يؤدي هذه الخدمة لها . وذلك الرجل هو أبوها . ولكن أباهما رجل مريض معتل مشفى من مرضه على الموت . ولو كان سليماً معافى لأمكنها أن تحصل على ما تريد من مال .. لكنه لو كان كذلك لما كانت هناك مسرحيتنا تلك .. ولما استطاع ابسن أن يكتب لنا درته الخالدة .. ونحن نصر على وجوب أن تثبت الشخصيات الروائية مقدمة المسرحية المنطقية عن طريق الصراع ، وعلى هذا فلا محيص من أن يموت والد نورا لكي تتأزم الأمور وتذكو نار الصراع أكثر وأكثر .

وتتحسر نورا على موت أبيها في لحظة كانت في أشد الحاجة اليه .. لكن موته هذا يلهمها فكرة طيبة . انها سوف تزور امضاء أبيها المرحوم ، وتزدهيها الفكرة ، وتملؤها تيبها ، لأنها خلقت لها مخرجاً من أمر المال .. والحق أنها

فكرة لا بأس بها ، فكرة جميلة كادت تجعل نورا تنشق من الفرح ، فهي لم تجد الطريقة للحصول على المال فحسب ، بل عرفت كيف تخفى عن هالم الطريقة التي استطاعت بها الحصول على المال .. وسوف نذكر له أن أباه قد ترك هذا المال لها .. ولن يكون في وسعه أن يرفضه لأنه يكون عند ذلك ماله هو .

وتمضى نورا في تنفيذ الفكرة وتحصل على المال .. وتبلغ سعادتها القمة . ومع ذاك فلا تزال هناك ثغرة في المشروع . ان الرجل الذي يقرض المال يعرف الأسرة ، بل هو يعمل في نفس المصرف الذي يديره هالم ، وهو قد فطن الى أن امضاء الضامن مزورة .. الا أن هذه الامضاء هي عنده أئمن من أية ضمانات أو أى اقرار . واذا لم تستطع نورا سداد الدين (أو اذا هي لم تنش حتى تسدده) فهالم قمين بأن يسدده أضعافا مضاعفة .. ما دام هالم هو بطبيعته هذا الرجل الذي نعرفه .. الرجل الذي لا يعدل عنده احترام الناس له ومنزلته في نظرهم أى شئ في هذه الدنيا .. الرجل الذي اذا تعرض احترامه هذا لأى تقيصة أو تعرض منصبه لأى خطر هان عليه أن يصنع في سبيلهما أى شئ .. وهكذا يكون مقرض النقود فى أمان .. وتكون تقوده فى صون تام .

وأنت — بعد هذا — اذا قرأت ملخص ما وصف لنا به ابسن شخصيتى نورا وهالم ترى أن هاتين الشخصيتين قد جعلتا قصة المسرحية ممكنة الحدوث فى دينا الواقع .



سؤال : ومن أجبر نورا على فعل ما فعلت ؟ لماذا لم تستطع التغلب على جميع هذه الاعتبارات فتقترض المال بطريقة قانونية ؟
جواب : لقد أجبرتها المقدمة المنطقية على أن تختار وجهة واحدة فقط — الوجهة التى يمكن أن تقيم الحجة على صدق هذه المقدمة . وستقول أنت

— ونحن سنوافقك — ان لكل شخص الحق في أن يختار مائة طريقة مختلفة لتحقيق أغراضه . ولكن هذا لا يحدث حينما لا تكون لك مقدمات المنطقية المختارة المحددة المعالم البارزة السمات التي تريد أن تؤيدها بالحجة الدامغة والبرهان المبين . وأنت بعد التدقيق العميق واطراح ما لا يجدى ستجد ، ولا بد ، الطريق الوحيد الذى يؤدى بك الى هدفك — أعنى الطريق الذى يؤيد مقدماتك ، وقد اختار إيسن هذه الطريق ، وذلك برسمه الشخصيات التى يمكنها بطبيعة الحال أن تسلك الطريق التى تؤيد مقدماته .

سؤال : اننى لا أدرى لماذا يجب ألا يكون هناك الا طريق واحدة بنى بها الصراع، وأنا لا أعتقد أنه لم يكن أمام نورا شىء تفعله الا أن تزور امضاء والدها .

جواب : وماذا كنت تريدها أن تعمل غير هذا ؟

سؤال : لست أدرى ولكن لابد أن يكون ثمة طريق أخرى

جواب : اذا رفضت أن تفكر فى هذه الطريق فقد انتهى الجدل .

سؤال : حسن . فلماذا لا تكون السرقه مبررا شبه معقول كالتزوير ؟

جواب : لقد أشرنا من قبل الى أنها لم تكن أمامها طريق للحصول على المال ، ولكن لنفرض الآن أنها كانت تجد هذه الطريق ، فمن كان عساها أن تسرق ؟ ليس من هالمز طبعاً لأن هالمز لا مال له . فهل تسرق من الأقارب ؟ لا بأس . ولكن هل يمكن لهؤلاء أن يفضحوا أمرها حينما يكتشفون السرقه ؟ انهم لا يستطيعون هذا والا فضحوا الأسرة ، والظروف كلها فى جانب كتمان الأمر . فهل تسرق نورا من الجيران ؟ من الأغراب ؟ ان هذا ينافى أخلاقها ينافى شخصيتها . ولكن لنفرض أنها فعلت — ان هذا لو حدث لما نفع المسرحية فى شىء الا فى زيادة تعقيدها والتباس الأمور على المؤلف وعلى مقدماته المنطقية .

سؤال : أليس هذا هو ما تريده أنت ؟ أليس هذا هو الصراع ؟

جواب : انما أريد الصراع الذى يؤيد المقدمة .. الفكرة الأساسية .
سؤال : ألا تنفع السرقة فى هذا ؟

جواب : كلا . ان نورا حينما زورت امضاء والدها لم تعرض للخطر أحدا من الناس غير نفسها وغير زوجها .. لكنها اذا سرقت أضرت بأبرياء .. أضرت بأصحاب المال وبمن تحوم حولهم شبهة السرقة وهم لم يسرقوا ، وكل هؤلاء لا شأن لهم بموضوع المسرحية . فضلا عن هذا كله فالسرقة تغير مفهوم المقدمة المنطقية . ثم الخوف من اقتضاح أمر السرقة والفضيحة التى نلى ذلك ولا بد ، قد يتركان أثرهما فى المقدمة كذلك فيجعلانها مقدمة تشهير بالسرقة لا مقدمة دفاع عن حق المرأة فى المساواة بالرجل .

ولكنك تسألنى : وماذا لو أن نورا سرقت ولم تضبط ؟ ان هذا يكون دليلا على أنها لصة حقيقية وليست سيدة تستحق أن تساوى بالرجل . ثم ماذا لو أنها ضبطت ؟ أليس يستتبع هذا نشوب معركة من معارك البطولة يشترك فيها هالمر لا تقاذاها من غياهب السجن ، وبعد هذا يسرحها ويقطع علاقته بها ؟ وهذا هو ما يضطره الى عمله ما ذكرناه من شدة محافظته على أن يكون شخصا محترما فى أعين الناس ، وذلك يؤيد تقيض المقدمة التى بدأتها أنت تماما .. كلا يا صديقى . ان أمامك مقدمة منطقية من جهة ودراسة شخصية كاملة من جهة أخرى ، فيجب أن تبقى فى الطريق المستقيم الذى يرسه لك هذان الحدان ، وألا تنحرف بعيدا عنهما .

سؤال : يبدو أنك لا تستطيع الفكاك من تلك المقدمة .

جواب : يبدو ذلك . ان المقدمة المنطقية حاكم مستبد .. طاغية لا يسمح لك الا بطريقة واحدة - طريق الدليل القاطع الذى لا مباحكة فيه .

سؤال : لماذا لم تسلك نورا طريق الغواية .. أعنى طريق الدعارة مثلا ؟

جواب : وهل كان هذا ينهض دليلا على أنها كفء لتحمل عبء بيتها وعبء مسؤولياتها المنزلية ، وأنها تستأهل مساواتها بالرجال ، وأن النساء يجب

آلا يكن دمي في بيوتهن « آكان هذا ينهض دايلا على ذلك ؟
سؤال : وكيف لى أن أعرف هذا ؟
جواب : اذا لم تكن تعرف .. فقد انتهينا وقام الدليل القاطع .

— ٨ —

الشخصية المحورية

الشخصية المحورية أو الشخصية الرئيسية هى البطل الأول فى المسرحية .
وقد جاء فى معجم وبستر : ان البطل الأول — أو البروتاجونست
protagonist هو الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية .
وأى انسان يعارض البطل الأول هو المقاوم له أو خصمه أو معارضه
antagonist وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية ،
لأن الشخصية المحورية هى الانسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية
تتحرك الى الأمام ، والشخصية المحورية تعرف ماذا تريد . واذا لم توجد
هذه الشخصية فانك تتسكع فى القصة وتشطح .. واذا أردت الحقيقة لك
لا تجد قصة ان لم تجد تلك الشخصية .

وياجو — بطل مسرحية عطيل الأول — هو رجل أفعال .. رجل عملى .
وهو ينتقم لنفسه من استخفاف عطيل به . فهو يبذر بذور الشقاق والغيرة .
وبهذا يبدأ معركة الصراع فى المسرحية .

وفى مسرحية « بيت دمية » نرى كروجستاد باصراره عنى رد الاعتبار
لاسرته يكاد يدفع نورا الى الانتحار .. ويكون كروجستاد بهذا هو
الشخصية المحورية فى المسرحية .

وفى ملهاة طرطوف نرى أن اصرار أورجون على فرض طرطوف على أسرته
هو منشأ الصراع فى المسرحية .

ان الشخصية المحورية يجب ألا تقف عند مجرد الرغبة فى شىء بل يجب

أن تكون هذه الرغبة رغبة جامعة تجعل صاحبها مستعدا لأن يهلك من دونها ، أو يبلغ هدفه منها .

ولعلك تقول : « لنفرض أن عطيل قد عهد الى ياجو بالمنصب الذى كان يتشاه كل هذا التشهى » .

وأقول لك : « فى هذه الحالة لا تكون هناك مسرحية » .

انه لابد دائما من وجود شيء يرغب فيه الانسان أشد من رغبته فى أى شيء آخر فى الحياة ، اذا كان لابد من أن يكون هذا الانسان شخصية محورية ، وذلك كالاتقام أو الشرف أو الطمع .. الخ .

والشخصية المحورية الجيدة يجب أن يحركها شيء جد حيوى معرض للخطر ، ولا يمكن أن يكون أى انسان شخصية محورية .

فالشخص الذى يكون خوفه أشد من رغبته ، أو الشخص الذى ليست له عاطفة عظيمة ، عاطفة مغامرة ، أو الشخص الذى يستطيع أن يصبر ولا طاقة له على المقاومة ، هؤلاء جميعا لا يصلحون لأن يكونوا شخصيات محورية وبهذه المناسبة نذكر أن هناك صنفين من الصبر أو الاحتمال .. الاحتمال الايجابى والاحتمال السلبى .

فصبر هاملت مثلا صبر سلبى من ناحية لأنه لا طاقة له على الاستسلام أو الاستكانة ، لكنه صبر ايجابى من ناحية أخرى حينما نراه ماضيا فيما أخذ به نفسه من التحرى والاستقصاء .

وجيتر لستر فى مسرحية طريق التبغ لديه هذا النوع من الصبر الذى يجعلك تعجب لعظم احتمال الانسان ، وصبر الشهداء وطول احتمالهم بالرغم مما يقع عليهم من تعذيب هو قوة عظيمة يمكننا استخدامها فى المسرحية أو فى أى صورة أخرى من صور الكتابة الأدبية .

ان ثمة لونا ايجابيا من ألوان الصبر والاحتمال الذى لا يلين ، الاحتمال الذى يتحدى الموت نفسه . وعلى هذا يكون هناك صبر فارغ سلبى لا يعرف

المقاومة ولا يحتمل الضغط ولا طاقة لصاحبه على تحمل المتاعب .
والشخصية المحورية يجب بالضرورة. أن تكون شخصية عدائية
- خصية - لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول . بل لا يستشعر قلبها
الرحمة ولا يعرف الحنان .

وبالرغم من أن چتر لستر قد يبدو شخصية سلبية فهو مع ذلك شخصية
تثير الغيظ وتبعث في النفس السخط مثل ياجو تياما . وكل منهما شخصية
محورية جيدة .

ويمكننا أن نوضح بمثل هذا تماما ما نغنيه حيننا نقول : شخصيات
محورية « سلبية » و « ايجابية » (عدائية أو خصية) .

فكل منا يعرف ما نغنيه الشخصية العدائية او الخصية ، ولكن يجب أن
نشرح هذه الشخصية السلبية وماذا تكون . ان احتمال الجوع والتعذيب
والآلام الجسمانية والذهنية واعتبار طاقة الاحتمال هذه شيئا مثاليا ولا نظير
له ، سواء أكان حقيقيا أم مستحيلا ، هو القوة بمعناها في الملاحم الهوميرية
وهذه القوة السلبية هي قوة عدائية في الواقع بمعنى أنها تثير رد فعل .
فتجوال هاملت وتجسسه ، واصرار چتر لستر الذى يشبه اصرار المجانين
على البقاء فى أرضه حتى يموت من الجوع فيها ، هى من الأفعال التى تحدث
رد فعل حقيقة . ومن ثمة فالقوة السلبية اذا كانت قوة مستديمة مكايدة ولا
تنثنى تصبح قوة ايجابية .

وأى قوة من هاتين القوتين صالحة لأى نمط من أنماط الكتابة الأدبية
ونعود فنقول مرة أخرى ان الشخصية المحورية هى بالضرورة شخصية
عدائية .. لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول ، بل هى شخصية لا تعرف
الرحمة أو الحنان .. سواء كان صاحب هذه الشخصية من نمط سلبى أو
ايجابى .

والشخصية المحورية قوة دافعة مسيرة (بكسر الياء) لا لأن صاحبها

قرر أن يكون كذلك ، بل انه يصبح ما هو لسبب بسيط جدا هو أن حاجة أو ضرورة ظاهرة أو خافية تجبره على الفعل وتضطره اليه . ان ثمة شيئا يهمه أكبر الأهمية معرض للخطر ، كالشرف أو الصحة أو المال ، أو دفع الأذى أو الانتقام أو عاطفة عظيمة .

ان أوديب في مأساة « أوديب ملكا » يصر على اكتشاف قتلة لايوس ، وهو هنا البطل المجورى ، وأبوللو هو الذي يحرك فيه روحه العدائى - أو روح الخصومة ، بانزاله الدمار على طيبة حينما يسلط عليها الطاعون اذا هو لم يكشف قاتلى لايوس . فسعادة بلاده اذن هى التى تضطره الى أن يكون شخصية محورية .

والجنود الستة فى رواية : « ادفنوا الموتى » Bury the Dead يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم ولكن من أجل الظلم الصارخ الذى ينصب على رؤوس الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة . إنهم يرفضون أن يدفنوا من أجل الانسانية كلها .

وكروجستاد فى رواية : « بيت دمية » قاس لا يلين من أجل أبنائه الذين يريد أن يعيد اليهم اعتبارهم (ببقائه فى منصبه فى البنك ، لأنه اذا فصل لآكته الألسن من جديد) .

وهاملت يتقصى أبناء قتلة أبيه لا ليعيد الى نفسه حقا مغتصبا ولكن لانزال القصاص بالمجرمين .

وهكذا نرى أن الشخصية المحورية لا يمكن أن تصبح شخصية محورية لأنها تريد أن تكون كذلك ، بل لأن صاحبها يضطر الى ذلك اضطرارا بحكم الظروف والأحوال التى تضطرب فى أعماقه وتضطرب من حوله . ونماء الشخصية المحورية لا يمكن أن يكون شاملا كتماء الشخصيات الروائية الأخرى . مثال ذلك : تستطيع الشخصيات الأخرى هذه أن تنتقل من الكراهية الى الحب ومن الحب الى الكراهية .. أما الشخصية المحورية فليس لها الى

ذلك من سبيل ، لأن روايتك حينما تبدأ تكون شخصيتها المحورية محوطة بالريبة غارقة بالفعل في بحار الشك هذه ، الى أن تكتشف الخيانة مرحلة أقصر بكثير من مرحلة الايمان المطلق والعقيدة الثابتة الى اكتشاف الخيانة . ومن ثمة فاذا كان لا بد أن تخطو الشخصية العادية عشر خطوات لكي تنتقل من الحب الى البغض لم يكن أمام الشخصية المحورية الا أن تخطو الخطوات الأربع الأخيرة فقط .. أو الخطوات الثلاث .. أو الاثنتين .. أو حتى الخطوة الأخيرة .

فهاملت يبدأ بحقيقة يقينية (حينما يكشف له شبح أبيه عن سر جريمة القتل) ، ثم ينتهى بالقتل . ولائينا في رواية أونيل : « الكترا تلبس ثياب الخداد » تبدأ بالبغض ثم تتآمر لكي تنتقم .. وتنتهى بالعزلة والانطواء على نفسها .

وما كبث يبدأ بتشهى عرش الملك وينتهى بالجريمة والموت . والانتقال من الطاعة العمياء والثورة العلنية أطول بكثير من الانتقال من غضبة الظالم الجائر وبطشه بعامله الثائر . الا أن ثمة انتقالا - والسلام - في كل من الحالتين .

وروميو وجولييت قد مارسا البغض والحب والأمل واليأس ثم حل بهما الموت في حين لم يمارس والدهما الا البغض والندم .

وحينما تقول ان الفقر يشجع على الجريمة فنحن لا نهاجم معنى مجردا ، بل نحن نهاجم العوامل الاجتماعية التي جعلت الفقر شيئا واقعيا وحقيقة ملموسة . وهذه العوامل عوامل جائرة لا تعرف الرأفة ، وجورها هذا يتجسد في صورة انسان . ونحن في تمثيلياتنا نهاجم هذا الانسان ونهاجم في صورته العوامل الاجتماعية التي جعلته ما هو ، والتي يمثلها . وهذا الشخص الذى يمثل تلك العوامل لا يمكن أن ينثنى أو أن يلين ، لأن تلك العوامل تسنده وتقف من خلفه ، واذا هو استخذى أو ضعف بالفعل فلاشك

أنك تقطن الى أنه كان شخصية سيئة الاختيار ، وألا بد من شخصية أخرى
يمكنها أن تخدم باخلاص وأمانة تلك العوامل التي تسندها وتقف من ورائها.
وصاحب الشخصية المحورية يستطيع أن يكون ندا للقوى العاطفية المثلثة
في خصومه ، الا أن نطاق تطوره يكون عادة أضيق وأقل من النطاق الذي
تتطور فيه شخصيات أولئك الخصوم .

سؤال : ان ثمة أشياء قليلة لا تزال تربكني وتحيرني حول مسألة النماء
هذه . لقد رأيت فيلم يواريز Juarez من أيام قليلة ولاحظت أن كل
شخصية من شخصيات القصة قد مرت بدور من الانتقال ، فمثلا انتقل
مكسمليان من التردد والتذبذب الى العزم والتصميم ، وانتقلت كارلوتا من
الحب الى الجنون ، وانتقل دياز من الثقة في قضيته الى الذبذبة والشك فيها ،
أما يواريز فكان الشخصية الوحيدة التي لم تنم ولم تنتقل ، الا أن ثباته وثقته
التي لم تتأرجح جعلته أشبه بالتمثال .. لقد كان كالصنم .. فماذا كان موضع
الخطأ فيه ؟ لماذا لم ينم ولم يتطور ؟

جواب : انه لم يكن ينمو باستمرار وبصورة واضحة كالشخصيات الأخرى ،
انه الشخصية المحورية الذي تعتبر قوته وتصميمه وزعامته مصدر الصراع في
المسرحية . وستكون لنا عودة الى هذا الموضوع ، وسترى لماذا كان مركزه
الرئيسي يجعل تطوره أقل وضوحا . ولكن دعنا أولا نوضح لك أنه كان ينمو
ويتطور بالفعل . لقد رأيناه يحذر مكسمليان وينذره - ثم رأيناه بعد ذلك
ينفذ تهديده وينذره . وهذا تطور ونماء من غير شك . وحينما يجد أن قواته
لا يمكنها أن تقف في وجه الفرنسيين نراه يغير خطته (تكتيكة) ويمرح
جيشه . وهذا تطور آخر ونماء جديد ، وهو بهذا ينتقل من حال الى حال ،
ونحن نعرف لماذا يغير رأيه حينما نسمع الراعي الصغير يصفه ، كيف أن كلابه
تتحد لكي تحارب ذئبا ، ونحن نرى كيف ان يواريز يعالج الخيانة ويواجه

الأعداء في معسكرهم ذاته والموقع الذى يمشى فيه بين فرقة من الجنود تطلق
يرانها يظهره لنا فى صراع حقيقى، ويؤيد ما نعتقده فيه من الشجاعة والجرأة.
أما حبه لشعبه فيؤيده عدم لينه ازاء مكسميليان ، ومن خلال عرض
شخصيته المستمر ندرك أن الدافع له فى جميع المواقف دافع شريف خال من
الأنانية .

وينكشف لنا لون من ألوان انتقالاته غير المرئية حينئذ ينغمس على نعش
مكسميليان قائلا : « سامحنى » كما ينكشف لنا بالتالى حبه اياه وندرك أن
قسوته عليه لم تكن موجهة اليه بالذات بل الى الاستعمار نفسه .
سؤال : فمن ذلك نستنتج أن نماءه كان يبدأ من المقاومة وينتهى الى مقاومة
أغرب منها ، بدلا من أن يبدأ من بغضاء وينتهى الى مغفرة .. فهت الآن ..
ولكن لماذا لم يكن من الضرورى أن يكون تطور يواريز عظيما كتطور
مكسميليان ؟

جواب : ان يواريز (١) هو الشخصية المحورية ، فتذكر أرجوك أن نماء

(١) مسرحية Juarez & Maxmilian للكاتب النمساوى فرانز فرفل Franz Werfel
درامة من ثلاثة عشر مشهدا وظهرت سنة ١٩٢٤ وتتلخص فى أن
الامبراطور نابليون الثالث ارسل قائده مكسميليان الى بلاد المكسيك ليحكمها
ومكسميليان هذارجل مثالى وكان يحسب ان اهل المكسيك يريدونه حاكما عليهم
فى حين انهم لم يكونوا يرضون بحاكمهم يواريز حاكما وزعيما . ولا يزال به بعضهم
حتى يغروه بامضاء امر باعدام بعض المسجونين المدنيين وبهذا يتقرر مصيره هو
وتشبه هذه الثورة ولن كارلوتا زوجته تشيعليه بالابقاء على عرشه ، وتذهب هى
الى فرنسا لتتمسك المعونة من الامبراطور .. ولكن بلا جدوى .. ولما يستيقن
مكسميليان آخر الامر الا فائدة فى الحرب، ينطلق من مخبئه ليواجه الموت ربما
بالرصاص من فرقة من الرماة . وفرانز فرفل (١٨٩٠ -)
قصاص وكاتب مسرحى ولد فى براغ ونشر مجموعة من القصص عقب الحرب العالمية
الاولى ثم برع فى كتابة المسرحية ومن ذلك هذه الرواية . ومن اجود مسرحياته
التاريخية : بولس بين اليهود Paulus unter den Juden وقصصه
ومسرحياته جيدة العرض لشخصياتها . وقد ترجم الكثير من قصصه الكبيرة الى
اللغة الانجليزية ، ومن ذلك قصته موسى والاربعون يوما ١٩٣٤ (د - خ)

الشخصية المحورية يكون أقل بكثير من نماء الشخصيات الأخرى ، وهذا لسبب بسيط جدا .. هو أنه قد وصل الى قرار حاسم قبل أن تبدأ القصة . ثم انه هو الشخص الذى يجبر الآخرين على النماء والتطور . وقوة يواريز هى قوة الطبقات الراغبة فى القتال والموت فى سبيل حريتها .

انه لا يعمل وحده . وهو لا يحارب رغبة منه فى الحرب . والضرورة هى التى تضطر الشخص المحب للحرية الى محاولة تدمير خصمه الجائر أو الموت فى سبيل تلك الغاية ، فهذا أفضل عنده من الاستسلام للعبودية .

واذا لم تكن لدى الشخصية المحورية ضرورة داخلية (من ذاته) أو خارجية ، (كتحرير مواطنيه له) تدفعه الى الحرب ، انهم الا أن يكون الدافع له الى الحرب ليس الا هواه ، فعند ذلك ينشأ الخطر من احتمال توقفه كقوة دافعة محرّكة لأحداث الرواية وشخصياتها . وفي هذا خروج عن المقدمة المنطقية وخروج عن موضوع الرواية نفسها .

سؤال : ما قولك فى أولئك الذين يريدون أن يكتبوا أو يمثلوا أو يغنوا أو يصوروا « هل يمكنك أن تسمى هذا الباعث الداخلى من بواعث التعبير عن النفس هوى من الأهواء أو مزاجا من الأمزجة ؟

جواب : انه لكذلك عند تسعة وتسعين فى المائة منهم

سؤال : ولماذا تسعة وتسعون فى المائة ؟

جواب : لأن تسعة وتسعين فى المائة منهم يتخلون عما يرغبون فيه من ذلك قبل أن يتاح لهم أن يحققوا منه شيئا . انهم لم يؤتوا شيئا من المثابرة أو القوة أو الصبر على مواصلة الكفاح .. انهم ليسوا على شئ من القوة الجسمانية أو القوة الذهنية ، وبالرغم من وجود أناس على شئ كثير من

وفلسفة فرفل تقوم على ان فى هذه الدنيا مأساة جوهرية - ثلثة - انه اثم اصيل نأخذ منه جميعا بنصيب ... ولا تتعذب به الا الروح التى تفهمه أكثر من غيرها ..

(د - ح)

القوتين الجسمانية والذهنية فان حافظهم الداخلى الى الخلق والابتكار
ليس من القوة بالقدر الكافى .

سؤال : وهل ممكن لعنصر من العناصر التى من قبيل البرودة والحرارة
والنار والماء أن يكون شخصية محورية ؟

جواب : كلا . فقد كانت هذه العناصر هى أصحاب الحكم المطلق على
الأرض حينما كان الانسان يدلف الى الوجود من ظلمات الكهوف التى كان
ياوى اليها فى أول نشأته . لقد كانت هذه هى الحالة الراحنة الأزلية ، الحالة
التي برزت الى الوجود ولا سيطرة لشيء عليها ، والتي ظلت بلايين من السنين
وليس لها منافس .. الحالة التي لم تكن الكائنات الوحيدة الخلايا أو الجراثيم
البداية أو البكتريا أو الأميبة تستطيع أن تصنع شيئا تؤثر به فى النظام القائم .
أما الانسان فقد استطاع هذا . لقد بدأ الانسان هذا الصراع وأصبح هو
الشخصية المحورية فى مسرحية الوجود . انه لم يكتف بالعام العناصر
والسيطرة عليها بل هو موثق على قهر الأمراض الكثيرة المتنوعة بما اكتشفه
حديثا من البنسلينات وعقاقير السلفا .

ان تطاول الانسان على العناصر لا يقوم على مجرد لزوة أو وهم ، بل
هو ناشئ من حاجة ملحة فيه وضرورة قصوى . وذكاؤه هو الذى ينجزه
ويأخذ بيده . وهذه الحاجة وذلك الذكاء هما اللذان اضطراه الى فلق الذرة
وخلق أبشع القوى المخربة التى شهدها العالم .. وتلك هى القنبلة الذرية ..
على أنه اذا عاش فان هذه البشاعة التى تنطوى عليها تلك القنبلة سوف
نضطره مرة أخرى الى استعمالها فيما يرتفع بالانسانية وليس فيما يقضى
عليها . وهو سوف يفعل هذا لا بدافع النبل والشرف ولكن بدافع الحاجة
الملحة والضرورة القصوى من جديد .

ونعود فنقول : ان الشخصية المحورية تضطر الى أن تكون شخصية
محورية بدافع من مجرد الحاجة الى ذلك وليس بدافع من رغبتها فى ذلك .

الخصم

ان أى السان يقاوم الشخصية المحورية فى الرواية يصبح بالضرورة معارض هذه الشخصية أو خصمها antagonist والخصم هو ذلك الشخص الذى يكبح جناح البطل المهاجم الذى لا يعرف فى هجومه رحمة ولا هوادة، انه ذلك الشخص الذى يركز ضده صاحب تلك الشخصية العاتية جميع قوته وكل ما أوتى من حيلة وحسن تدبير .

واذا كان الخصم لا يستطيع لأى سبب من الأسباب اثاره بضال طويل الأمد فيجب عليك - بصفتك كاتباً مسرحياً أن تبحث عن شخصية أخرى يكون فى امكانها القيام بذلك .

والخصم فى أية تمثيلية يجب أن يكون - بالضرورة - شخصاً قوياً ، بل يجب أن يكون حين الاقتضاء شخصاً لا يلين ولا تعرف الرأفة الى قلبه من سبيل ، كالشخصية المحورية تماماً .

والنضال لا يكون فضالاً هاما ظريفاً الا حينما يكون المتناضلون سواسية ومتساوين فى قوة النضال الناشب بينهم . فهالمر فى بيت دمية هو الخصم ضد كروجستاد ، ويجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين يقف كل منهما لأخيه بالمرصاد . وكل من هالمر وكروجستاد شخص صلب المود لا يرحم ولا تلين له قناة . والأم فى مسرحية « البسلك الفضى » Silver Cord تجد خصماً عنيداً كفواً لها فى تلك المرأة التى يعود بها ولدها الى منزله . وياجو فى مأساة عطيل هو البطل الأول المداور الذى لا يفتى ولا يرحم . أما عطيل فهو الخصم ... خصم ذلك البطل ، وسلطان عطيل وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع ياجو اللعب على المكشوف، ومع هذا فهو لا ينفك على شفا خطر عظيم .. بل حياته نفسها لاتنفك معرضة للتلف . وهكذا نرى عطيل خصماً جديراً بهذا اللقب .. وهذا هو شأن هاملت أيضاً ...

ولتسمح لى بتكرار ما قلت من قبل ، وهو ان الخصم antagonist
يجب أن يكون قويا مثل البطل الاول protagonist لكى تصطرع ارادة
كل من الشخصيتين المتحاربتين

اننا اذا رأينا شخصا ضخما ضاريا يستعمل ضاروته مع انسان أصغر منه
ثرنا ضده ووقفنا فى وجهه ، ولكن هذا لا يعنى أننا بسوف ننتظر بأفواه
مفغورة وأنفاس مبهورة حتى نرى نتيجة هذا الصدام غير المتكافئ الذى
نعرف نهايته سلفا .

وجميع صور الكتابة الادبية من قصة أو تمثيلية أو غيرها هى فى الواقع
أزمات من بدايتها الى نهايتها لا تفتأ تنمو وتتطور حتى تتيجتها المحتومة .

- ١٠ -

التناسق

حينما تكون قد فرغت لاختيار شخصيات مسرحيتك فاحرص على أن
تنسق ذلك تنسيقا حسنا ، وبالأحرى ، احرص على حسن توزيع ادوار
المسرحية عليهم ، وهذا هو ما يسمونه التخطيط ، أو التوزيع ، أو تناسق
الشخصيات orchestration فأنث اذا جعلت شخصياتك من نمط واحد
كأن جعلتهم مشاغين (بلطجية) جميعا مثلا ، تكون كالذى كون فرقة
موسيقية اقتصر فيها على عازفى الطبول فقط .

ونحن نلاحظ فى مأساة الملك لير أن كورديليا فتاة لطيفة حبيبة مخلصه .
أما جونوريل وريجان أختاها الكبريان فباردتا الاحساس ومتامرتان
مخادعتان وبلا قلب . والملك نفسه رجل طائش متهور عنيد ، اذا غضب تملكه
جنون الغضب وملك عليه زمامه . وحسن تنسيق الشخصيات سبب من
أسباب اندلاع الصراع فى أى مسرحية .

ومن الممكن اختيار شخصين كذابين أو امرأتين عاهزتين أو اختيار لصين
لرواية واحدة ، ولكن لا بد لكل اثنين من هذه الشخصيات أن يكونا مختلفين

مزاجا وفلسفة وكلاما . فأحد اللصين يمكن أن يكون رصينا حذرا في حين يكون الآخر قاسيا جامدا لا يلين . وإذا كان أحدهما جبانا كان الآخر جريئا لا يهاب، وإذا كان أحدهما رجلا يحترم المرأة ويعرف لها حقها كان الآخر ممن يزدري النساء ولا ينطوى لهن على أقل احترام . أما إذا تساوى كلاهما فطرة ومزاجا ونظرة الى الحياة .. فلن يكون ثمة صراع .. وبالتالي .. لن تكون ثمة مسرحية .

وحيثما اختار ابسن نورا وهالمر لمسرحيته بيت دمية كان حتما عليه أن يختار شخصين متزوجين ، لأن مقدمته المنطقية تعالج الحياة الزوجية . وهذا الوجه من أوجه الاختيار واضح ولا يخفى على أحد .

وتبدأ الصعوبة حينما يختار الكاتب المسرحي أناسا من نمط واحد ثم يحاول أن يولد الصراع بينهم .

ونحن نذكر رواية مولتز : « الحفرة السوداء » (١) التي فيها شخصيتان هما چو و ايولا ... شخصيتان متشابهتان أشد الشبه ، وكل منهما لطيف ومعتدل ولهما مثلها ورغباتها ومخاوفهما المتشابهة .. ولا عجب ، اذن إذا رأينا چو ينتهي الى قراره الذي انتهى اليه في غير جلبة ولا صراع .

ونورا وهالمر يجب أحدهما الآخر أيضا ، ولكن هالمر شخص مستبد طاغية بينما نورا فتاة طيعة مستسلمة . وهالمر رجل صريح صادق بصورة تدعو الى الريبة ، بينما نورا تلجأ الى الكذب والخداع كما يلجأ اليهما الاطفال . وهالمر لا يصنع شيئا الا وهو يحمل مسئوليته في حين نرى نورا مهملة لا تكاد تأبه بشيء .. وبالاختصار .. ان نورا هي كل شيء لا يمكن وصف هالمر به . ومن ثمة فهما شخصيتان متناقضتان تناسقا عجيبا .. شخصيتان متوازتان . فاذا فرضنا أن هالمر قد تزوج من مسز لنده لا من نورا رأينا أنه يتزوج

(١) انظر الملخص في آخر الكتاب

من امرأة ناضجة العقلية مدركة للعالم الذى يعيش فيه هالم والمقاييس التى يعيش بمقتضاها . لقد كان محتملا أن يتشاجرا ، لكن الذى لا يحتمل مطلقا هو أن يؤدى شجارهما الى هذا الصراع العنيف الذى كان ثمرة للتباين الشديد بين نورا وهالم . وامرأة من نمط مسز لنده ليس معقولا على الإطلاق أن ترتكب حادث التزوير الذى ارتكبته نورا . ولو أنها ارتكبته بالفعل لأدركت خطورة ما ارتكبت .

وهذا الفرق بين هالم ومسز لنده يشبه الفرق بين هالم وكروجستاد .. كما إن الدكتور رانك يختلف عنهم جميعا . فهذه الشخصيات المجتمعة فى صعيد واحد هى أدوات تعمل معا لكى تعطى تشكيلة متناسقة تناسقا بديما .. وتناسق الشخصيات يتطلب شخصيات متعارضة واضحة السمات صلبة لا تلين ، تسير من قطب الى قطب ومن ناحية الى ناحية أخرى فى صراع ونضال وجلبة . ونحن عندما نقول : شخصيات صلبة لا تلين . تخطر فى بالنا شخصية هاملت .. ذلك الذى يمضى وراء هدفه - لكى يقص أثر قتلة أبيه - تماما كما يقص كلب الصيد أثر قنيصته . وتخطر ببالنا أيضا شخصية هالم الذى تنبع مسرحية بيت دمية من مبدئه الصارم وفكرته الجامدة فى الكبرياء والاعتزاز بالنفس واحترام الناس له . وتخطر ببالنا أيضا شخصية أوجون فى ملهاة طرطوف الذى ينزل عن ثروته فى غمرة من غمرات التعصب الدينى الاعمى لهذا الرجل الأفاك الوغد ، ويمهد بذلك الطريق لرغائب هذا الرجل فى زوجته الشابة طائما مختارا .

فأوصيك كلما شهدت تمثيلية أن تحاول أن تتكشف كيف وضعت خطط القوى المتصارعة . لقد تكون هذه القوى جماعات وفرقا وقد تكون أفرادا .. فترى الفاشستية تواجه الديمقراطية ، والحرية فى جنب والعبودية فى جنب آخر .. والتدين فى جهة والالحاد فى جهة أخرى ، وكل المتدينين الذين يحاربون الالحاد ليسوا من صنف واحد . وأوجه الخلاف بين شخصياتهم

ربما بلغت من الاتساع والكبر ما بين الجنة والجحيم .

.....

وفي مسرحية . عشاء في الثامنة (١) Dinner at Eight نرى أن شخصيتي كيتي Kitty وبكارد Packard شخصيتان متناقضتان ومتوازنتان توازنا جيدا ، فبالرغم من أن كيتي تشبه بكارد في نواح كثيرة . نجد عالما بأكمله يفصلهما عن بعضهما البعض . ان كليهما يرغبان في الانخراط في الطبقات العالية ، ولكن رغبة بكارد في الوصول الى القمة في الشؤون السياسية رغبة شديدة ، في حين أن كيتي تكره السياسة وتكره واشنجنين كراهية أشد ، وهي لا تجد ما تعمله . أما بكارد فلا يجد لحظة يستريح فيها أو يستجم . وكيتي تستلقى في فراشها في انتظار حبیبها . أما بكارد فلا ينقل من مكان الى مكان آخر في أعمال متصلة ، ومن ثمة نجد بين هاتين الشخصيتين امكانيات للصراع لا حد لها .

وفي كل حركة كبيرة نلاحظ وجود حركات صغيرة أصغر منها . ولنفرض أن الحركة الكبيرة في احدى الروايات هي من الحب الى الكره . فماذا في ذلك من الحركات الصغيرة اذن ؟ ان من بين هذه الحركات الحركة من الاحتمال الى عدم الاحتمال .. من التساهل الى التشدد ، ويمكن تفسير هذه الحركة من عدم المبالاة الى التكدير والمضايقة ، وعلى هذا فأى حركة تختارها لمسرحيتك سوف تؤثر في التناسق الذي تضعه لشخصياتك ، فالشخصيات التي تتسق بينها الحركة من الحب الى البغض يمكن أن تكون أكثر شدة من الحركة التي هي أصغر منها ، أى من الحركة من عدم المبالاة الى التكدير والمضايقة . وشخصيات تشيكوف تناسب الحركات التي اختارها لرواياته . وكيتي وبكارد مثلا قد لا يصلحان اطلاقا لمسرحية « بستان الكراز »

(١) انظر الملخص في آخر الكتاب

وشخصيات « بستان الكراز » قد لا تصلح على الإطلاق للأساس الذى تقوم عليه مأساة « الملك لير » وشخصياتك الروائية ينبغى أن تكون من التباين بقدر ما تسمح به الحركة التى تستخدمها. ومن الممكن كتابة مسرحيات عن الحركات الصغرى ، ولكن ينبغى ملاحظة أن يكون الصراع عنيفا حتى فى حدود هذه الحركات الصغرى كما يتجلى هذا فى مسرحيات تشيكوف .

ان أحدنا عندما يقول : « ان يومنا يوم مطر » فانتا فى الواقع لانعرف أى نوع من المطر يقصده القائل ، وقد يكون :

رذاذا أو طلا (أشبه بقطرات الضباب)

أو رهاما (أى مطرا خفيفا)

أو مطرا متواصلا

أو مطرا ثقيلا مدرارا

أو مطرا عاصفا فى جو مضطرب

ونحو هذا الشخصيات الروائية ... فبعض الأشخاص قد يكون شخصا « رديئا » الا أننا ليست لدينا أية فكرة عن درجة هذه الرداءة ماذا تكون . فهل ياترى هذا الشخص :

ليس ممن يعتمد عليه

أو ليس ممن يوثق فيه

أو كذاب

أو لص

أو هواش (أو عرييد ... أو بلطجى)

أو فتاك أو مغتصب

أو قاتل ؟

اننا يجب أن نعرف بالضبط الى أى نوع من الرداءة تنتمى الشخصية التى نتحدث عنها . وأنت كالمؤلف يجب أن تعرف حالة كل شخصية على حدة ،

ومركزها في الرواية ، لأنك وأنت تتفرج سوف تنسق الشخصيات وتوازنها
بالشخصيات التي تعارضها ، وهذه الموازنات المختلفة ضرورية للحركات
المختلفة . وتذكر أن : « الشخصيات المحددة السمات ، البارزة المعالم ،
القوية الصلبة التي لا تلين ولا تتأرجح هي الشخصيات التي تطابق حركة
المسرحية ولا تنتشر عنها . فإذا كانت الحركة مثلا :

من : عدم المبالاة

الى : الضجر

الى : فراغ الصبر

الى : التهمج

الى : التبرم

الى : الغضب

لم يمكن أن تكون شخصياتك بيضاء وسوداء فقط . بل ربما أمكن أن
تكون (رمادية فاتحة) إذا صح هذا التعبير - ولكنها يمكن أن تتناسق
وتتوازن .

وإذا كانت شخصياتك منسقة تنسيقا صحيحا كهذه الشخصيات التي
عرفناها في بيت دمية ، وطرطوف ، وهاملت ، كان حوارها متباينا أيضا .
مثال ذلك : إذا كانت إحدى شخصياتك شخصية عنصرية وإلى جانبها شخصية
أخرى خليعة أو متهتكة وجب أن يعكس حوار كل منهما الطبيعة الخاصة
بهما ، فالفتاة العذراء ليست لها تجربة ومن ثمة تبدو أفكارها ساذجة.. أما
كازانوفامثلا فهو على العكس ، إنه رجل حول دوار ينطوى على ثروة من
التجارب لا بد أن تنعكس في كل شيء يقوله . وكل لقاء بينهما لا بد أن يكشف
عن علم أحدهما وجهل الآخر . وإذا كنت أنت مخلصا لشخصياتك مراعيًا أن
نوفيا حقها وأنت ترسم خطوطها العامة وفقا لنظرية الأبعاد الثلاثة أو المقومات
الثلاثة كانت شخصياتك مخلصا لنفسها في حوارها وتصرفاتها ولم يشغلك

فىء من ناحية التباين لأنه يكون قد تم بطبيعته . وأنت اذا أحضرت أستاذاً فى اللغة الانجليزية فوضعتة وجها لوجه أمام رجل لا يستطيع أن ينطق جملة دون أن يتخاج بها ويشوهها تشويهاً، حصلت بذلك على أحسن أنواع التباين الذى تريد دون أن تخرج عن طريقك الذى رسمته لكى تبحث عن هذا التباين ، فاذا حدث أن كانت هاتان الشخصيتان فى صراع وهما تحاولان تبرير المقدمة المنطقية للرواية واقامة الدليل عليها كان الصراع مثيراً متعدد الألوان بسبب هذا التباين الملحوظ فى الحوار ... فتذكر اذن أن : الحوار يجب أن يكون شيئاً فطرياً وطبيعياً فى الشخصية ...

والصراع يقوى ويزداد بازدياد النماء وتقدمه . فالفتاة العذراء الساذجة قد تصبح أعقل وأكيس . وهى ربما ألفت درسا على كازانوفاً بعد زواجها منه ، وبعد أن يصبح هو قليل الثقة فى نفسه . وقد يصبح أستاذ اللغة الانجليزية قليل المبالاة مهملاً فى القاء كلامه بينما يصبح الرجل الفهيه شديد العناية بلفظه ونطقه حتى يبذ الأستاذ فيهما بطلاقة لسانه . وهنا أرجو أن تتذكر ما صنع النماء لاليزا فى مسرحية شو : بجماليون (١) . واللص نفسه

(١) مسرحية بجماليون للكاتب الايرلندى جورج برناردشو ملهامة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩١٤ ويصفونها بأنها أشد مسرحيات شو وأحدها وأكثرها لذعا وصرامة . وبطلتها اليزا فتاة شريفة مجهولة الاصل من كوفنت جاردن أحد احياء لندن . يراهن البروفسور هجنز على أن فى مقدوره أن يحولها الى إحدى سيدات الطبقة الراقية فيعلمها اداب المجتمع وآداب السلوك واللغة المهذبة النظيفة وينجح الرهان حينما يظن الناس أن اليزا هذه هى إحدى الدوقات العظيمات ... ولكن اليزا لاستطيع مع ذاك أن تجد لها مكاناً فى المجتمع الراقى الذى رفعها اليه ، مما يضطرها الى النضال فى سبيل وجوده وشق طريقها اليه . وهنا موضع السخرية بهذه الطبقة الارستقراطية الانجليزية النافهة التى تبذرها اليزا فى كل شيء ولاسيما بعد أن تعلمت وثققت جميع حيل هذه الطبقة وتقاليدها ... وقد كانت عظيمة الاستجابة لاستاذها شديدة الاعجاب به ... حتى لقد تحول اعجابها به الى حب له - اما هو فقد بدأ يميل اليها ، ولكنه يحاول جهده أن يقاوم هذا الميل ، وتعنفه امه على ما اولاهها من كل تلك الرعاية ... ثم تفاجئه اليزا بأنها سوف تقبل خطية ذلك الرجل الفنى البسيط

قد يصبح رجلا أمينا ، بينما يتحول رجل أمين فيصبح لصا ، والرجل زير النساء ربما غدا أمينا مخلصا لزوجته بينما تغدو زوجته هلوكا مداعبة لا ترد يد لامس ، والعامل الذى لا يعرف النظام قد يصبح عاملا قويا عن طريق النظام ... وهكذا ... وهذه بالطبع خطوط واضحة قاطعة ، وهناك درجات من التطورات والنماء لاحد لها يمكن أن تمر بها أى شخصية روائية ، والمهم أن يكون هناك تطور ونماء . وبدون أن تنمو شخصياتك وتتطور فانك تضع على نفسك كل ما أعددته من ألوان التباين فى ابتداء الرواية مهما كانت ألوان هذا التباين . ان فقدان التطور والنماء فى الشخصيات الروائية دليل على فقدان الصراع ، وفقدان الصراع دليل على أن شخصياتك لم تنسق تنسيقا حسنا .

- ١١ -

وحدة الأضداد

وبفرض أن تمثيلية من التمثيليات بدت لنا متناسقة الشخصيات تناسقا بديعا ، فماذا يضمن لنا أن الخصوم فيها لن تتهاذن فى وسط المسرحية وتصفى ما بينها من حساب ؟ ان الاجابة على هذا السؤال يجب أن يبحث عنها فيما نسميه : « وحدة الأضداد » وهذه عبارة من العبارات التى يطبقها أناس كثيرون تطبيقا خاطئا أو تطبيقا غير مفهوم . ووحدة الأضداد لاتشير بحال الى أى من القوى المتضادة أو الارادات المتعارضة التى ينشب بينها الصدام . والخطأ فى تطبيق هذه الوحدة يؤدي الى حالة لاتستطيع الشخصيات وهى

الذى تقدم بطلب يدها ... فتغنى نفس هجنز لكنه يضطرب مع ذلك ... وتنتهى الرواية بعدم تسليم هجنز فى هذا التمثال الثمين الذى صنعه بيديه والذى عشقه آخر الأمر كما عشق جمالون اليونانى تمثاله ... وهكذا تبقى اليزا لاستاذها ... اى لخالقها وصانعها .
(د . خ)

فيها أن تمضى بالصراع الى نهايته . وأول ما يضمن لنا عدم التعرض لهذه الكارثة هو أن نوضح معنى اصطلاحنا هذا ونحدد تعريفه تحديدا لا يحتمل الابهام — فما هي اذن وحدة الأضداد؟.

اذا كان رجل يسير في زحام ودفعه رجل غريب لا يعرفه ، ثم حدثت بينهما مشادة وبذاءات اشترك فيها الطرفان ، فضربه الرجل — فهل تكون المعركة الناشئة عن ذلك نتيجة لوحدة الأضداد؟.

لعلها لا تكون الا من الظاهر . وليس من الأساس . لقد كان الرجلان يرغبان في القتال . فلقد لحقت الالهانة (بذات) كل منهما ، ومن هنا رغبتهما في الانتقام المادى . ولكن الخلاف بينهما ليس من العمق أو التأصل بحيث لا يكفي لتسويته الا الايذاء الشديد أو الموت مثلا ... فهذان خصمان يمكن أن يسويا حسابهما في وسط التمثيلية . ان في وسعهما أن يثوبا الى العقل ويفيئا الى الحكمة ويتفاهما ، ويعتذر كل منهما لأخيه ، ويصافحه . فبن هذا ندرك أن وحدة الأضداد الحقيقية هي تلك الوحدة التى يستحيل فيها التسامح والتى لا تقبل التصالح أو أنصاف الحلول .

ولابد أن نلجأ الى الطبيعة نبحث فيها عن مثل لهذه الوحدة قبل أن نطبق قلعدها على الكائنات البشرية . فهل يستطيع أى واحد منا أن يتخيل قيام تصالح أو تقارب ، أو تراخ بين جرثومة مرض ميت وبين كرية من كريات الدم البيضاء فى جسم آدمى ؟ كلا ! بل لابد من قيام معركة بينهما تنتهى بموت احدهما أو موتهما معا ، لأن كلا منهما مكونة تكويننا يحتم أن تقضى احدهما على الأخرى اذا أرادت احدهما أن تحيا . وليس لاحدهما خيار فى ذلك . والجرثومة لا يمكن أن تقول : « أوه ... ان تلك الكرية البيضاء جامدة وصلبة البناء بحيث لا أستطيع التغلب عليها ... اذن ... سأبحث عن مكان آخر لأعيش فيه ... ولأترك هذا المكان . » والكرية البيضاء بالمثل لا تستطيع أن تترك الجرثومة وشأنها دون أن يكون فى ذلك تعريض نفسها

للهلاك ، فهذان خصمان ... ضدان ... اتحدا ليذمر أحدهما الآن .
والآن ... لنطبق هذا المبدأ نفسه على المسرح . لقد كانت أشياء كثيرة
تجمع شمل نورا بشمل هالمز وتوحد بينهما ... فمن هذه الأشياء : الحب
والسكن ، والأبناء ، والقانون ، والمجتمع ، والرغبات ... وبالرغم من ذلك
كله كانا ضدين . وكان ضروريا بسبب شخصيتهما الفرديتين أن تتحطم هذه
الوحدة أو أن تستسلم إحدى الشخصيتين للأخرى استسلاما تاما ... وبهذا
بيد فردية نورا . وتبنى ذاتها ، أو تبيد فردية هالمز وتبنى ذاته .
فالوحدة ، كما هي الحال بين الجرثومة والكرية البيضاء ، لا يمكن أن
تتحطم . ولا يمكن للمسرحية أن تنتهى إلا بموت بعض السجاياء السائدة في
الشخصيات - مثل دماثة خلق نورا وسهولة انقيادها في مسرحية بيت دمية .
والموت في المسرح لا يهم بالطبع أن يكون هو موت الكائن الآدمي . لقد كان
انفصال الوحدة بين نورا وهالمز شيئا مؤلما ، ولم يكن شيئا سهلا بأي حال
من الأحوال . وكلما ازدادت الوحدة قربا وتوثقا ازداد انحطاطها صعوبة
واستعصاء . وهذه الوحدة بالرغم من التغير النوعي الذي طرأ عليها لا تزال
تؤثر في الشخصيات التي كانت تربط بينهما من قبل . ونلاحظ في رواية
Idiot's Delight أن الشخصيات ليس بينها رابط يربطها بعضها ببعض ،
بحيث إذا أحس أى شخص منها بأنه مكروه أو غير مقبول أمكنه أن يفارق .
ونجد في رواية « نهاية المطاف » (١) Journey's End ، على العكس من

(١) مسرحية نهاية المطاف لمؤلفها ر. ك. شرف R. C. Sherriff
درامة في ثلاثة فصول ظهرت سنة ٢٨. وبطلها هذا الجندي الشاب رالي الذي
كان ينظر دائما نظرة الاكبار والاعجاب الى الكابتن ستانوب وبهذه بطلا من
اعظم الابطال ، لكنه لم يكذب يعمل تحت أمرته في الحرب - وكان ذلك في حرب
الخنادق . حتى تبدلت نظرته اليه ... لانه رأى فيه وحشا كاسرا قد قلبه من
حجر صلد لابلين ولا يرحم ... وهنا تحدث بينهما ثغرة ممثلة في نفس الفتى
بالكراهية والاشمئزاز وتظل هذه الثغرة على أشبع صورها حتى يصاب =

ذلك ، ان الوحدة الحديدية القائمة بين الجنود كانت وحدة راسخة ولا يمكن أن يسرب اليها الشك . لقد اقتنعنا بأن الواجب يقتضى أن يظلوا فى خنادقهم بل ربما أن يموتوا فيها ، ولو أنهم كانوا يريدون أن يظلوا على بعد آلاف من الأميال . وكان بعضهم يشربون الخمر عسى أن تثير فيهم الشجاعة التى ربما مكنتهم من القيام بالأعمال المنتظرة منهم . فلهم نحلل موقفهم . لقد كان هؤلاء الجنود يعيشون فى مجتمع مكتظ بمتناقضات معبئة لم تزل تتجمع وتشتد حتى أدت الى الحرب . ولم يكن الجنود يرغبون فى القتال : لأنهم لم يكن لهم فيها مصلحة يريدون تأمينها ، لكنهم انما أرسلوا ليقتلوا غيرهم لمجرد كونهم خاضعين لنزوات أولئك الذين قرروا حل مشكلتهم الاقتصادية عن طريق الحرب . أضف الى ذلك أن هؤلاء الجنود الشباب قد تعلموا منذ طفولتهم أن البطولة هى أن يموت المرء فى سبيل بلاده . ومن ثمة فقد كانت تتوزعهم انفعالات متحاربة ... فهم اذا هربوا وعاشوا وسموا بأنهم جبناء محقرون ، واذا بقوا ... كان الشرف والتميز - ثم الموت . وبين هذه الرغبات المختلفة تجثم المسرحية . الدراما !... وتمثيلية نهاية المطاف - من أجل هذا - مثل طيب لوحدة الأضداد .

وليس فى الطبيعة شئ يمكن أن « يبيد » أو « يموت » بل مانظنه قد باد أو مات ، انما تحول الى شكل آخر أو مادة أخرى أو عنصر آخر . وقد تحول حب نورا لهالم الى تحرر وظمأ الى معرفة أكثر بأحوال النفس وأمور الدنيا . وغرور هالم واعتداده بذاته تحول الى بحثه عن حقيقة نفسه وعلاقته

= الشاب برصاصة تدنى الى اجله ... وهنا يرى قائده يرتد الى حنانه الاول وانسانيته القديمة ويجلس الى جانبه يواسيه ويدفئ عليه الدمع كأنه أمه الحانية ... وهنا ايضا يعرف الشاب ان الحرب قاطها الله ... هى التى تغير طبائع البشر على هذه الصورة فتجعلهم اقرب الى الوحوش كما وهم رالى فى قائده (د . خ)

بالمجتمع الذى يعيش فيه . وهكذا ... أى شىء يختل توازنه يحاول أن يعيد الى نفسه حالة جديدة من التوازن .

ولنستعرض مثلاً حالة « جاك الفتاك Jack the Ripper » الذى تعود أن أن يقتل بدون مبالاة أو تمييز ... ان البوليس لم يقبض عليه قط لأن الدافع له على القتل كان يظل دائماً سرا غامضاً . لقد كان يبدو كأنه لاهلاقة مطلقاً بينه وبين ضحاياه ، وبالأحرى ، كأنه لاهولة بينه وبينهم ، ولم تكن أعماله متصلة بشىء من الغل أو الغضب أو الغيرة أو الانتقام . وكان هو وضحيته يمثلان الضدين اللذين لاهولة بينهما . لقد كان الدافع مفقوداً . وفقدان الدافع هذا نفسه يفسر لنا السر فى كتابة هذا العدد الكبير من تمثيلات الجريمة . والسرقه أو القتل من أجل الحصول على المال لكى يتباهى به السارق أو القاتل أمام امرأة من النساء ليس دافعا حقيقيا على الإطلاق ... واذا كان ... فهو دافع سطحى . اننا لانرى فيه تلك القوة التى لاتقاوم والمستترة وراء الجريمة . والمجرمون هم أناس لهم ماضى أحبط مساعيهم فى حاضر كريم بحيث أصبحت الجريمة عندهم شيئا ضروريا ما دام انه ليس أمامهم ما يصنعونه من الأعمال العادية . فنحن اذا أتيت لنا فرصة النظر الى قاتل وهو مضطر الى ارتكاب جريمته بحكم الحاجة والبيئة والمتناقضات الداخلية والخارجية التى تدفعه الى جريمته ، كنا مشاهدين لاهولة الأضداد فى وقت العمل . والدافع الصحيح هو الذى يرسى دعائم الوهولة بين الأضداد .

• • • • •

ان القواد يطلب ما لا أكثر من العاهر . فهل هى معطيته اياه ياترى ؟ انها مضطرة الى اعطائه بلا شك . ان لها لزوجا مريضا تحبه وتعبده ، فاذا هى بخلت على القواد بما يطالبها به من المال لجاز أن يفشى سرها . وأنت تزدري صديقك وتحقره فيغضب وينصرف ، ولا يعود اليك أبداً . لكنه اذا كان قد أقرضك عشرة جنيهات ، فهل كان ينصرف عنك بمثل تلك

السهولة ، ولا يعود اليك أبدا ؟

وإذا أحبت ابنتك رجلا تمقته أنت ، فهل فى وسعها أن تترك لك منزلك ؟
طبعا ... انها تستطيع ذلك ... ولكن هل تستطيع ذلك اذا كانت تنتظر منك
أن تعهد بعمل الى زوجها المأمول تسنده أنت اليه ؟

وأنت شريك لوالد زوجتك فى عمل من الأعمال . وأنت لاتعجبك الطريقة
التي يؤدى بها صهرك هذا العمل . فهل تستطيع حل هذه الشركة ؟ اننا لانرى
سببا يمنع من ذلك . ولعل السبب الوحيد الذى يمنعك هو ما يحتمل من أن
يكون صهرك محتفظا لك « بشيك » تكون أنت قد زورته ، ويكون هو
مستطيعا بذلك أن يزج بك الى غيابة السجن متى شاء .

أو افرض أنك تعيش مع زوج والدتك الذى تكرهه لكنك تصر مع ذلك
على البقاء فى داره . فلماذا ؟ انك تشك شكاً مريعا مريعا فى أنه هو الذى
قتل أباك ... وأنت تبقى لكى تقيم الدليل على ذلك .

أو افرض أنك قسمت ثروتك بين أبنائك ، وفى مقابل هذا العمل لم تسألهم
الا أن يعطوك غرفة واحدة فى منزلهم الفسيح الرحب ، فأعطوك اياها ثم لم
يلبثوا أن تنكروا لك ، بل أخذوا يهينونك ويسيتون اليك ، فهل يمكنك أن
تشدد رحلك وتزح عن منزلهم ، بينما أنت لم يبق لك من المال ماتقيم به أو ذلك .
(المثلان الأخيران يبدوان من الأشياء العادية ... ولا غرو ... اذ أنهما هما
بأنفسهما موضوعا هاملت والمملك لير بصورة من الصور) .

والفاشية والديموقراطية اذا التحمتا فى قتال حياة أو موت تكونان وحدة
أضداد كاملة ... فاحداهما يجب أن يقضى عليها لكى تعيش الأخرى ...

واليك أمثلة أخرى من هذا القبيل

العلم - الخرافة

الدين - الالحاد

الرأسمالية - الشيوعية

وفى امكاننا القياس على ذلك الى مالا نهاية ، ذاكرين أنواعا من وحدة الأضداد ترتبط فيها الشخصيات ارتباطا وثيقا بحيث تستحيل المصالحة أو المساومة أو أنصاف الحلول . والشخصيات يجب بالطبع أن تكون مصنوعة من تلك الخامات التى تجعلها تمضى فى موقعها الى آخر الشوط . والوحدة بين الأضداد يجب أن تكون بالغة القوة حتى لا يمكن حسم ما بينها الا اذا أنك أحد الطرفين أو هزم أو قضى عليه قضاء مبرما فى النهاية .

ان بنات الملك لير لو فهمن ورطة أبيهن لما كان ثمة مجال للمسرحية . ولور أمكن أن يدرك هالمز الدافع الذى دفع نورا الى حادث التزوير ، وبالأحرى لو أنه أدرك أنها زورت الوثيقة من أجله هو ، لما أمكن أن تكتب مسرحية بيت دمية على الاطلاق . ولو أن حكومة احد البلاد المتحاربة أمكنها فقط أن تدرك الخوف المخامر الذى تضطرب به قلوب جنودها لأمكن أن يسرحوهم الى ديارهم ويوقفوا رحى الحرب ولكن ، هل يمكن أن يدعوهم يصنعون هذا الأمر ؟ كلا ، بالطبع . ان بنات الملك لير قاسيات متحجرات القلوب لأن قلوبهن مغطورة على القسوة ومخلوقة بحيث لاتستشعر الرحمة ، ولأنهن قد نسين قلوبهن فى ناحية أخرى . والبلاد المختلفة فى حروب متصلة بسبب المتناقضات الداخلية التى تدفعهم الى سلوك طريق الدمار .

وهاك مجمل حادثة تصلح لكتابة مشهد تمثيلى قصير يصلح بدوره أساسا لوحدة الأضداد كلما تقدمت القصة .

انها أمسية لطيفة من أمسيات الشتاء ، وأنت فى طريقك الى منزلك عائد من عملك . ومن خلفك أو الى جانبك ، كلب صغير يلزمك كظلك ، وأنت تقول له : « آه أيها الكلب الطريف ! » ولما لم تكن تربطك بهذا الكلب الصغير أية صلة فانك تمضى فى طريقك دون أن تلقى اليه بالا . ثم تصل الى باب دارك فاذا أنت تجد الكلب لا يزال يتبعك . لقد اتخذك صاحبا ، اذا صح هذا التعبير . لكنك لاترغب فى أن تتخذ منه شيئا ... وهأتذا تقول له :

« اذهب الى حالك أيها الكلب ... اذهب » .

وتصعد الى مسكنك ، وتتناول طعامك مع زوجتك ، ثم تجلس لتقرأ ، أو تستمع الى الراديو ، وتذهب لتنام . وفي صبيحة اليوم التالي ، وأنت خارج من باب دارك ، يذهلك أن تجد الكلب الصغير لا يزال هناك ينتظرك ... وهو يبصص بذيله !.

ولا تملك الا أن تعجب من اصرار الكلب ، والا أن ترثى له ، الا أنك تمضي في سبيلك مجتازا أحد الإتفاقات الأرضية ... وإذا السكلب الذى كان ينعمك يفتقدك ... أو قل أنك أنت الذى تفتقده عند مدخل النفق ... ولا تكاد تمضي دقائق حتى تنساه . ثم يأتى المساء ... وإذا أنت تعود الى منزلك ، وإذا أنت تجد الكلب فى انتظارك وأنت موشك أن تدخل دارك ... أنك تكاد تدوس فوقه . أنك تدرك أنه كان فى انتظارك ... وهاهو ذا يحييك ويحتفى بك كأنه يحتفى بصديق عائد طال غيابه . لكنه الآن ضاؤ من الجوع .. ونحيل .. ويرتجف من شدة البرد .. الا أنه مع ذاك ، سعيد بك ، والأمل يراوده أن تأخذه وتؤويه ... فإذا كان قلبك قلب انسان .. إذا كان قلبك فى مكانه الصحيح ... فانك فاعل ... صحيح أنك لست بحاجة الى كلاب ... لكن هذا الاصرار المجنون من حيوان أعجم ينهه كبرك . ان الكلب يريدك . يجبك .. والظاهر أنه يؤثر أن يموت أمام باب دارك ... فهذا أثر لديه من أن يتخلى عنك .

وهأتنذا تصحبه معك الى مسكنك . وهكذا يكون بالحاحه واصراره قد أنشأ وحدة أضداد بينك وبينه .

ولكن امرأتك تفضب وتشور . انها لا تريد أن تؤوى كلابا فى مسكنها ، وأنت تدافع عما فعلت ، ولكن بدون جدوى . ان قلبها قد من حجارة . وهاهى ذى تقول : « اما أنا ... واما هذا الكلب ! » وأمام هذا النذير تراك تنهار ... وتسلم أمرك لله ... وبعد أن تمسح على جسم صديقك الصغير إذا

أنت تقول لها : « خذيه أنت الى خارج البيت ، فان قلبي لا يطاوعنى » فإذا
هى تطرده فى سرعة البرق . لكنها لا تلبث أن تشعر بشيء من الحزن عندما
تذكر الحيوان الصغير البائس وهو يكتنم نباحه الباكى فى البرد القارس خارج
البيت .

ثم تأخذ الهواجس تنتابها . لقد حزنت لما اضطرت اليه من تلك القسوة
وغلظة القلب ... لكنها مع ذلك لا تريد أن تؤوى كلابا فى دارها وهى لا تريد
ذلك الآن على الأقل .

ثم يأتى المساء فيكون كثيبا رهيبا . انك تنظر الى زوجتك بعينين غريبتين
فيهما عداة وفيهما خصومة ، كأنك تراها لأول مرة على حقيقتها .

وفى الصباح تلقى الكلب من جديد ... لكنك الآن غاضب حقا ... لقد
تسبب هذا الكلب فى أول ثغرة حقيقية بينك وبين زوجتك . ولهذا تحاول أن
تنهر الكلب الملعون وتطرده ، بعيدا عنك . لكنه يأبى أن يذهب عنك أو
يترك ظلك . وهو يتبعك حتى مدخل النفق مرة أخرى ... فإذا غاب عنك لم
تشك فى أنك سوف تجده عند باب دارك حين تعود فى المساء .

ولا تبرح طول يومك تفكر فى الكلب وفى زوجتك . ويخيل اليك أنه يكاد
الآن يتجمد من شدة البرد، فتقرر أنه لا بد من عمل شيء، ولا تكاد تجد صبرا
حتى يأتى المساء وتعود الى منزلك .

وعندما تصل الى باب المنزل لا تجد الكلب الصغير ، وبدلا من أن تدخل
وتغلق عليك الباب تراك تذهب لتبحث عنه فى الطريق ، لكنك لا تقف له على
أثر . وهنا تشعر بحسرة شديدة من أجله . لقد أردت أن تعود به الى دارك
متحمدا بذلك زوجتك ... فإذا أصرت على تركك بسبب الكلب ... فليكن
— انها بذلك اذن لم تحببك يوما ما !

وتصعد الى أعلى وفى قلبك مرارة ، فإذا أنت أمام منظر لم تقع على مثله
عيناك أبدا « انك ترى الكلب الصغير جالسا على أحسن كرسي فى دارك »

وقد غسلته زوجته ومشطته ، ومن أمامه ركعت السيدة الزوجة تلاطفه وتكلمه كما لو كان طفلها الحبيب .

فالكلب هو الشخصية المحورية في هذه القصة . لقد غير اصراره وصدق عزيمته اثنين من البشر ، واذا كان أحد التوازنين قد فقد ، فالتوازن الآخر قد وجد . وحتى لو لم تأخذ زوجتك الكلب داخل دارها لأمكن أن تنقسم العلاقة القديمة بمثل هذا تماما .

ان وحدة الأضداد الحقيقية لا يمكن أن تتحطم الا اذا تغيرت خصلة سائدة أو خصيصة مهيمنة في شخصية واحدة، أو أكثر من شخصية ، تغيرا أساسيا. ولنذكر أن التصالح أو أنصاف الحلول ... أو تقريب وجهات النظر هو من رابع المستحيلات في وحدة الأضداد الحقيقية .

وبعد أن تكون قد اخترت مقدمتك المنطقية ، يحسن أن تتعرف في الحال — وبطريق الاختبار — اذا لزم الأمر — اذا ما كانت وحدة الأضداد قائمة بين شخصياتك أو غير قائمة . فاذا لم تتوافر بينها هذه الوحدة القوية التي لا يمكن تحطيمها فثق أن الصراع في روايتك لن يرتفع الى ذروة أبدا .. أى ذروة .

الباب الثالث

الصراع

- ١ -

أصل الفعل

ان هبوب الريح فعل ... حتى لو لم يكن هبوبها الا نسيباً .
وسقوط المطر فعل ... حتى اسمه نفسه ... فالاسم مطر ، وفعله أمطر
مادة واحدة ، وفعل واحد .
ولقد كان جدنا الأعلى ، انسان الكهوف ، يقتل مايمكن أكله - وقد كان
هذا فعلاً ولا شك .

ومشى الانسان فعل . وطيران المصفور . واحتراق المنزل وقراءة الكتاب
وكل وجه من أوجه النشاط الانساني ... كل هذه أفعال .

فهل يمكننا بعد هذا أن نتناول الأفعال بوصفها ظاهرة مستقلة ؟
فهل ننظر الى الريح . ان مانسميه ريحاً هو الانكماش والامتداد
الاجباليان لطبقة الهواء المحيطة بنا . والبرودة والحرارة تخلقان هذه الحركة
التي نسميها ريحاً . فهي نتيجة اذن لعوامل مشتركة تجعل « الفعل » ممكناً .
أما أن نسمى الهواء الواقف والذي لا حركة فيه « ريحاً » فمجال وتسمية
باطلة .

ان المطر ثمرة تشترك الشمس وعوامل أخرى في صنعها . وبدون هذه

العوامل لا يكون للمطر وجود .

وكان انسان الكهوف يقوم بعملية القتل ... والقتل فعل . ولكن وراء هذه العملية رجل يعيش تحت ظروف تضطره الى القتل ليحصل على طعامه وليدافع عن نفسه ، وللوصول الى المجد والعظمة أيضا . والقتل وان كان فعلا من الأفعال الا أنه نتيجة لعوامل هامة .

وليس تحت الشمس فعل من الأفعال يكون أصلا ونتيجة في وقت واحد بل كل شيء ينتج من شيء . غيره . والفعل لا يمكن أن ينشأ من نفسه . ولننظر أبعد من هذا في أصل الفعل .

اننا نعلم أن الحركة مساوية للفعل ، فمن أين تأتي الحركة ؟ انهم يقولون لنا ان الحركة مادة ، والمادة طاقة ، ولكن بما أن الطاقة تعرف عادة بأنها حركة ، فاننا بهذا نعود من حيث بدأنا .

ولنضرب مثلا ماديا ملموسا هو البروتوزون - أو وحيد الخلية ، أي الحيوان البدائي الأول - فهذا المخلوق المكون من خلية واحدة مخلوق فاعل ذاتي ، فهو يأكل ويهضم بوساطة الامتصاص ، وهو يتحرك ، ويقوم بألوان النشاط الحيوية الضرورية ، وهذه كما لا يخفى نتيجة نماء كائن نوعي هو البروتوزون .

فهل العقل الذي يقوم به البروتوزون فعل فطري أو فعل مكتسب ؟ اننا نرى أن التكوين الكيميائي لهذا الحيوان البدائي يشتمل على الأوكسجين والهيدروجين والفوسفور والحديد والكلسيوم ، وهذه كلها عناصر مركبة - وكل منها ذو فاعلية عالية في تكوينه . والظاهر من هذا أن البروتوزون ورث « العقل » مع خصائصه الأخرى من آبائه المتعددة .

وقد يحسن أن نقف ببجثنا عند هذا الحد قبل أن يفضى بنا الى الخوض في مشكلات معقدة لا تدخل في موضوعنا الا بمقدار ما يتصل بموضوعنا بموضوع النظام الشمسي . اننا لا يمكن أن نجد « الفعل » في صورة نقية

منفصلة ، وان كان يرى دائما نتيجة لظروف أخرى . وتنتهى من هذا الى القول آمنين مطمئنين بأن « الفعل » ليس أكثر أهمية من غيره من العوامل التى ينشأ هو عنها .

السبب والنتيجة

اننا سوف نقسم الصراع فى هذا الفصل الى اربعة اقسام كبرى رئيسية :
أولها الصراع الساكن ، وثانيها الصراع الواثب ، وثالثها الصراع الصاعد
المتدرج فى ببطء ورابعها الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفى
على ما ينتظر حدوثه . وسنفحص ألوان الصراع الأربعة هذه لنرى لماذا
يكون القسم الأول ساكناً ، ويظل ساكناً بصرف النظر عما تفعله أنت له ،
ولماذا يثب القسم الثانى ويقفز ، متحدياً الحقيقة والواقع المعقول . ولماذا ينمو
النوع الثالث ، أعنى الصراع الصاعد المتدرج ، نمواً طبيعياً وبدون حركة
ظاهرة من جانب الكاتب المسرحى ، ثم لماذا لا يمكن قيام أى مسرحية بدون أن
يؤمز الكاتب المسرحى الى عنصر الصراع فيها أو « يرهص به » أى يكشف
عنه ويدل عليه من طرف خفى .

ولكن دعنا أولاً نتتبع صراعاً لنرى كيف ينشأ .

لنفرض أنك شاب لطيف مسالم لم تؤذ أحداً قط ، وأنت لا تفكر فى
الخروج عن القانون فى المستقبل . وأنت شخص عذب ، غير متزوج ، وقد
لقيت فتاة راقية فى حفلة من الحفلات التى لم تكن تقصد أن تذهب إليها ،
ثم أعجبتك ابتسامة الفتاة وخلبك جرس صوتها ، كما أعجبتك ملابسها
وتلاءمت أذواقكما ... وبالاختصار ... كان هذا فيما يبدو انبثاق حب عميق
متأصل .

وانك لتدعوها وأنت ترتجف ارتجافاً لتشهد معك عرضاً سينمائياً ،
فتقبل . وليس فى هذا خروج على العرف ، ولا شئ غير عادى .. ومع هذا ..
فقد تكون هذه نقطة تحول فى حياتك .

ثم اذا أنت من ذلك الوقت تعنى بصوان ملابسك الذى لا يشتمل على
أكثر من البذلة الوحيدة التى تلبسها فى المناسبات الخاصة . وقد كنت تنظر

الى هذه البذلة فتراها جامعة لكل المظاهر الضرورية التى لا بد منها فى هذه المناسبات . ولكنك ، منذ أن أحبت صاحبك تلك ، تشعر بأن رأيك قد أخذ يتغير فى بذلتك العزيزة ، فمرة تبدو لك أنها أصبحت من طراز عتيق رث ، ومرة أخرى تراها رخيصة كالحة ... وشيئا لم يعد يلبق ... ثم أنت تحدث نفسك قائلا ان حبيبتك ليست عمية ... وانها لا بد أن تلاحظ .

ومن ثمة ، فأنت تقرر أن لا بد من بذلة جديدة . ولكن .. كيف ، وأنت لا مال لك ، ولا فى كيسك نقود ، وما تقبضه تسلمه لوالدتك التى تنفق راتبك على من فى الدار .. من شقيقتيك الصغيرتين ومن أمك .. ومنك أنت ، لأن والدك متوفى ، وراتبك هذا هو كل شئ لتلك الأسرة ، ويجب أن يقوم بأمركم ، أكلكم وملبسكم وعلاج والدتك المريضة ... ولا تنس ايجار المسكن الذى يجب أن يدفع أول يوم من كل شهر .. كلا .. انك لاتستطيع شراء بذلة جديدة .

ولأول مرة فى حياتك تشعر أنك أصبحت رجلا طاعنا فى السن وتذكر أنك تجاوزت الخامسة والعشرين .. وأن أية من شقيقتيك لن تستطيع أن تعمل وتكسب قبل مضى سنين طويلة .. فما فائدة « دوشة المخ » (١) اذن والتفكير فى الحياة والعيش ، ودعوة فتاتك الى المسرح ؟ لافائدة من هذا كله .. ومن ثمة فأنت تنصرف عنها وتسقطها من حسابك .

وهذه خطوة تجعلك عابسا مقطب الجبين فى المنزل ، مهما فاطر الهمة فى الشغل ، وأنت قد تطيل التفكير والتأمل فى حالتك هذه فتشعر باليأس وخيبة الرجاء .. انك لاتنفك تفكر فى الفتاة ، وفيما لا بد أنها تظن بك ، وفيما اذا كنت تجرؤ أن تطلبها ، وفى استحالة امكان رؤيتك لها مرة ثانية . ثم أنت يشتد اهمالك فى عملك ، ويضيق أصحاب العمل بحالتك الجديدة فيطردونك منه . ولا يلطف هذا من طبعك بل يزيده حدة .. فأنت لاتنفك تعرض نفسك على دوائر الأعمال باحثا عن وظيفة جديدة ولكن بلا جدوى . وتضطر الى

تقديم طلب معونة فتحصل عليها بعد مجهود مرهق شاق ، بل مجهود طويل مزر . ثم اذا أنت تشعر كأنك شيء عقيم لا فائدة فيه .. لا تساوى قشرة ليمونة معصورة . وتلاحظ أن المعونة التي حصلت عليها هي من الضالة والقلة بحيث لا تكفى لتمسك عليك رممك ورمق أسرتك ، وانها لا تكفى الا لدفع غائلة الموت جوعا عنكم .

فهذا الصراع كما ترى ، بل كل صراع غيره ، يمكن تتبع آثاره في البيئة وفى الظروف الاجتماعية التى يعيش فيها الفرد .

والسؤال الآن هو : من أى مادة صنعت ؟ وأى قدر أوتيت من التصميم وانعقاد النية والعزم ؟ وما مبلغك من القوة وصلابة العود ؟ وأى قدر من المكابدة والمعاناة تستطيع أن تحتل ؟ وماذا كان أملك فى المستقبل ؟ وما مبلغ ماتستطيع أن ترى مما تبطنه لك الأيام ؟ هل أنت على شيء من الفكر وحسن التخيل ؟ هل لديك المقدرة على وضع خطة طويلة المدى تأخذ بها نفسك ولا تحيد عنها ؟ وهل أنت قادر من الناحية الجسمانية البحتة على تنفيذ الخطة التى تضعها لنفسك ؟.

ان هذه الاسئلة اذا أثارته بما فيه الكفاية فانك ستتخذ قرارا ولا بد . وسوف يحرك فيك هذا القرار قوى كفيفة بتعطيله .. والوقوف فى سبيله ، قوى تدل على وجود رد فعل سيقاومك وقد لا تكون مدركا على الاطلاق لهذه العملية التى تنطوى عليها . أما الكاتب المسرحى فيجب أن يكون فائنا اليها مدركا لها . انك حينما دعوت تلك الفتاة الى حفلة السينما أو المسرح لم تكن تعرف مطلقا أنك فتحت على نفسك سلسلة طويلة من الأحداث التى ربما انتهت الى هذا القرار الحاسم الذى بدأ يعمل عمله الآن . وأنت اذا كنت قويا بما فيه الكفاية فقد ينشأ الصراع .. الصراع الذى هو نتيجة لعملية نشوء وتطور طويلة.. عملية ربما بدأت بأى عمل من الأعمال التى تحدث يوميا، كهذه الدعوة التى دعوت اليها فتاتك مثلا .

والشاب اذا اتخذ قرارا ، ولكنه لم يكن يملك من القوة ما ينفذه بها ، أو اذا كان جباناً متخاذلاً ، كانت المسرحية راكدة ساكنة لا تسير الا ببطء شديد وفي أرض مستوية رتيبة مملة ليس فيها ما يثير . والمؤلف يحسن صنعا اذا ترك مثل هذه الشخصية وشأنها ، ولا سيما اذا كان مؤلفا ناشئا لم تتم له الخبرة بعد لمعالجة مثل هذا الصراع البطيء الطويل المدى . واذا كان الكاتب واسع الخيال بعيد النظر فقد يستطيع أن يتخيل تلك الشخصية في اللحظة السيكلوجيه (النفسية) – وبالأحرى في نقطة الهجوم – حينما لا يكون الشخص الضعيف أو الجبان مستطيعا أن يواجه معركة فحسب، بل حينما يستطيع أن يسبق خصمه لى النزال أيضا وسوف تتناول هذا الموضوع فيما بعد بعنوان : « نقطة الهجوم »

أما الصراع الواثق، أى الذى يحدث وثبا وبسرعة، فقد يحدث اذا قرر ذلك الشاب الذى رأى بذلته قد أصبحت كالحة ولا تتناسب وجهه الجديد ، أن يسطو على أحد المصارف أو أن يقطع طريق أحد المارة ليحصل على المال الذى يريده . ومما ينافى المنطق أن يصل الى مثل ذلك القرار السريع فتى صغير السن قليل التجربة ولا حول له ولا طول . وللوصول الى مثل هذا القرار لابد من أن تكون هناك أحداث أشد وطأة ، أحداث كل منها أفدح وأثقل عبئا وأكثر ايلاما من ذلك الدافع السالف – أى البذلة الكالحة – لكى يحفز الشخص الى اتخاذ تلك الخطوة المهلكة . ومن الممكن أن يفعل المرء في لحظة من لحظات يأسه وخيبة آماله مالا يمكن أن يفعله في حياته العادية .

ولكن هذا لا يحسن على الإطلاق أن يقع فى المسرح ، لأننا فى المسرح انما نرغب فى مشاهدة السباق الطبيعى للشخصية وتطورها خطوة بعد خطوة . اننا نرغب فى رؤية ثياب الحشمة ، والمقاييس الأخلاقية العليا ، كيف تتمزق قطعة بعد قطعة عن الشخصية الماثلة أمامنا بفعل القوى والعوامل المنبثقة منها ومن كل ما حولها .

وكل صراع صاعد يجب أن يرمز اليه أولاً بواسطة القوى المحتومة الموضوع كل منها في وجه القوة الأخرى . وسنين ذلك فيما بعد ، ولكن هناك شيئاً نحب أن نؤكد وننبه اليه هنا : وذلك أن جميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسى في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية .. أى أن تبلور فيها في غير لبس ولا ابهام . وهذه الأنواع الصغيرة من الصراع ، وهى الأنواع التى نسميها : « انتقالات » تنتقل بالشخصية من حالة من حالات الفكر الى حالة أخرى ، حتى يضطر آخر الأمر الى اتخاذ قرار (ارجع الى فصل : الانتقال) . ومن خلال هذه الانتقالات ، أو الأنواع الصغيرة من الصراع ، تنمو الشخصية وتتطور في ببطء وسرعة هينة ساكنة وسوف نبحث في فصل آخر المعنى المعقد الذى تنطوى عليه كلمة . « سعادة » وتستطيع الآن أن تفصل أى جزء ، مهما كان ضئيلاً ، من البناء الذى تتألف منه السعادة لترى كيف يفقد كل هذا البناء وحدته ، وينتابه تغيير أساسى شامل قد يقلب معنى السعادة في أثناء إعادة البناء الى ما كان عليه فيصبح تعاسة . وهذا القانون ينطبق على الخلايا المتنبهية في الصفر كما ينطبق على النظام الشمسى الضخم .

ومما يذكر بهذه المناسبة أن الدكتور ملسلو دمرك Milislav Demerec قرأ مرة بحثاً عن الوراثة أمام الاجتماع السنوى للجمعية الأمريكية لتقدم العلوم في مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، وذلك في الثلاثين من ديسمبر سنة ١٩٣٨ ، جاء فيه :

« ان الميزان الذى يزن الجينات (genes) التى تتألف منها خلية الجرثومة ميزان حساس شديد الحساسية حتى ليختل توازنه اذا نقصت عنصراً واحداً من مجموع العناصر التى يبلغ عددها آلاف عديدة . ويبلغ من شدة اختلاله أن يتعطل النظام التناسلى ويتلاشى التركيب العضوى . أضف الى ذلك أنه قد سجلت حالات كثيرة من حالات تفاعل الجينات (العناصر) ثبت فيها أن

أى تغير فى عنصرة واحدة من أى العناصر يؤثر فى عمل العنصرة الأخرى التى لا يبدو أن لها أية صلة بالعنصرة الأولى . وبالنظر فى هذه الشواهد كلها يتضح أن نشاط أى عنصرة تتحكم فيه ثلاثة عوامل داخلية هى : « ١ - التكوين الكيميائى للعنصرة نفسها - ٢ - النظام التناسلى الذى تعمل الجينات (العناصر) بمقتضاه - ٣ - ثم موقف الجين فى النظام التناسلى . فهذه العوامل الداخلية الثلاثة بالإضافة الى العوامل الخارجية التى تتكون منها البيئة، هى التى تحدد مجموع خصائص التركيب العضوى التى يمكن وراثتها . ولهذا السبب وجب أن يعتبر الجين وحدة جزئية لنظام تناسلى حسن . ووحدة عاملة فى نقل الصفات الوراثية فى درجة أعلى فى ذلك النظام . وبهذا المعنى لا توجد الجينات بوصفها وحدات فردية ذات صفات وخصائص ثابتة ، الا أن وجودها لا يمكن أن ينكر بوصفها وحدات تؤلف جزءا من كل فى نظام أكبر .. وحدات ذات صفات وخصائص يمكن تحديدها الى حد ما بواسطة ذلك النظام .

فكما أن الجين وحدة ، الا أنه جزء من جماعة من الجينات منظمة تنظيما حسنا ، فالكائن الانسانى هو أيضا وحدة ، الا أنه جزء من جماعة من الكائنات البشرية منظمة تنظيما حسنا ، وأى تغير أو تبديل يطرأ على الجماعة الانسانية لابد أن يؤثر فيه .

وفى وسعك أن تجد صراعا فى كل ما يحيط بك ، ويمكنك أن تلاحظ أفراد عائلتك ، وأصدقاءك وأقاربك وكل من تعرف ، وزملاءك فى العمل ، لثرى أستطيع أن تكتشف واحدة من الخصائص أو السجايا الآتية : المحبة ، البذاءة ، العجرفة ، البخل والجشع ، الدقة ، السجاجة والخرق ، القحة وقلة الحياء ، الاختيال والغرور ، الدهاء والاختيال ، الخزى والخجل ، المكر والخبث ، الغرور والخيلاء ، المهانة والتحقير ، المهارة والحقق ، الشناعة والقبح ، حب الاستطلاع ، الجبن ، القسوة ، عزة النفس والشعور بكرامتها ، الختل والخيانة

الاسراف والانغماس فى اللذائذ ، الحسد ، الغيرة والحماسة، الأثرة والأنانية،
النذير والافراط ، الثقل وعدم الثبات على رأى ، الوفاء والولاء ، الاقتصاد
والتبذير ، الانسراح وخفة الروح، الثثرة وكثرة الكلام ، المروءة والشهامة،
الكرم والسخاء ، الضدق والأمانة ، التردد والارتباك ، الهوس ، الطيش وقلة
الاكتراث ، سوء الخلق ، الكمال والمثالية ، الاندفاع والميل الى التصادم مع
الغير ، التكاسل والاسترخاء ، الوهن والانحلال ، الجرأة وبسلاطة اللسان ،
الشفقة والرحمة ، الاخلاص والود ، الرقة وصفاء النفس ، الاعتلال
والاكتئاب، الحقد والميل الى الأذى، الروحانية والتصوف، الحياء والاحتشام،
العناد وصلابة الرأى ، التصنع واطهار الحشمة ، الرصانة وهدوء الطبع ،
الصبر وقوة الاحتمال ، التظاهر والعجرفة ، الهوى والافعال ، القلق وعدم
الاستقرار ، الخنوع والاستسلام ، التهكم والاستهزاء ، السذاجة ، التشاؤم
والاستيحاءش ، الهيبة والجلال ، الشك والارتباك . العفة وكبح العواطف ،
الكتمان وصون السر ، الحساسية والشعور المرفف ، تعاظم محدثي النعمة.
الفدر والخيانة ، الرقة ولين الجانب ، (الهرجلة) ، الثقل والتحول ، اللدد
والميل الى الانتقام ، الفظاظة والخشونة ، الغيرة والتحمس .

فأى خصلة من تلك الخصال ، وغيرها من آلاف السجاياء الأخرى ، يمكن
أن تكون تربة ينبت منها صراع ما . ولندع رجلا شكاكاً ملحداً يواجه مؤمناً
نذر نفسه للجهاد فى سبيل الله لثرى لونا من ألوان الصراع .

والبرودة والحرارة تخلقان صراعا . وكذلك الرعد والبرق . ويمكنك أن
تضع شيئين متضادين وجها لوجه لثرى صراعا ناشبا . ودع كلا من الخصال
المتقدمة تمثل رجلا لتشهد معارك حامية من مختلف ألوان الصراع حينما
يتلاقون :

الشخص الشحيح من الشخص المبذر
وذو الخلق الرفيع ، ومن لا خلق له

والقذر ، والنقى الذى لا عيب فيه
والمتفائل المستبشر والمشامة القانط
والرؤوف اللطيف والقاسى المتحجر القلب
والمؤمن الثبت ، والمتقلب المتردد
والذكى الألعى ، والغبى الزرى
وهادىء الطبع الحليم ، والمندفع الأخرق
والبشوش الودود ، والمكتئب النكد
والسليم المعافى ، والذى تسلط عليه وسواس المرض
والضاحك الفكه ، والعابس الأنكد
والحساس المرفف الحس ، والبلید الميت المشاعر
والرقيق الأنیق ، والفظ الخشن
والبسيط السليم الطوية ، والحول القلب
والشجاع الجرىء ، والجبان منخوب القلب
ان جدنا الأعلى ، انسان الكهوف ، حينما كان ينطلق ساعيا وراء طعامه
كان يخوض معركة حامية مع عدو سافر خرج يسعى وراء طعامه هو الآخر ،
فهذا صراع ، ومن ثمة كان يضع حياته فى كفة ميزان ، ولا تنتهى المعركة
الا بموت أحدهما . وهذا هو الصراع الصاعد الذى يتألف من : صراع ،
وأزمة ، ونتيجة .

ومباراة فى كرة القدم تمثل لونا من ألوان الصراع . فكل من الفريقين
كفء الفريق الآخر - انهما مجموعتان قويتان تواجه كل منهما المجموعة
الآخرى (ارجع الى فصل التناسق) ولكن بما أن النصر هو هدف كل منهما
فلا بد أن تنشعب معركة حامية ، لا ينتصر فيها المنتصر الا بشق النفس .
والملاكمة صراع هى أيضا . وجميع ألوان الرياضة التى يتنافس فيها
المتنافسون هى صراع كلها . وأى شغب ولو كان مشاجرة فى غرفة هو صراع أيضا

وأى مباراة للتفوق بين الافراد أو بين الامم صراع كذلك . بل كل مظهر من مظاهر الحياة ، منذ أن يولد الانسان حتى يموت هو صراع فى صراع . وهناك أنواع من الصراع المعقد أشد مما ذكرنا ، الا أنها جميعا تشب على هذا الأساس البسيط نفسه : هجوم وهجوم مضاد . ونحن نشاهد الصراع الصاعد الحقيقى حينما يكون الخصوم متساوين فى القوة تساويا عادلا ، وليس مما يلذ النفس أو يشوقها أن ترى رجلا قويا بارعا يناضل رجلا ضعيفا أخرق فاتر الهمة ، أما اذا كان الخصمان متساوين فى القوة وكل منهما كفء لأخيه ، سواء فى الحلة الرياضية أو فوق خشبة المسرح ، فان كلا منهما يضطر الى بذل كل ماأوتى من قوة ومن حيلة ليتغلب على الآخر . ان كلا منهما سوف يكشف عن مقدار ماأوتى من مهارة فى ادارة المعركة لصالحه ، وكيف يعمل ذهنه فى الأزمات وأوقات الضرورة ، وأى أنواع الدفاع يذود بها عن نفسه ، وما مقدار ماأوتى من قوة فى الواقع ، وهل لديه من القوة المذخورة مايمكن أن يحشده للدفاع عن نفسه فى ساعة الخطر ... فهأنت ذا ترى أن هذا الهجوم والهجوم المضاد هما اللذان يتكون منهما الصراع . ونحن اذا حاولنا عزل الصراع والفحص عنه كظاهرة مستقلة لواجهنا خطر الانزلاق الى تيه مغلق . اذ أنه ليس فى هذا العالم شىء أبدا مبتوت الصلة بما حوله ، أو منفصل عن النظام الاجتماعى الذى يعيش فيه ، وليس فى الوجود شىء يعيش من أجله فقط ، بل كل شىء فى الوجود مكمل لكل شىء آخر وفى وسعنا أن نتبع جرثومة الصراع فى أى شىء وفى أى مكان . وليس كل منا مستطيعا أن يجيب حينما يسأل عما يطمح اليه فى الحياة . ومع ذلك فهو له مطمح من الماطمح مهما كان صغيرا ، يطمح اليه فى يومه هذا ، أو أسبوعه ذاك ، أو شهره الذى يعيش فيه ، ومع هذا المطمح الصغير الذى يبدو شيئا لا يعتد به ، ربما نشب صراع صاعد ، وقد يزداد هذا الصراع خطورة حتى يصل الى أزمة ، ثم يصل بعد ذلك الى ذروة يضطر الفرد عندها

الى اتخاذ القرار الذى ربما غير حياته كلها تغييرا شاملا .
ان للطبيعة نظاما محكما فى توزيع بذور النباتات المختلفة . ولو أن كل
بذرة على حدة قد أعطيت الفرصة لى تنمو وتتطور ، ولم تهلك بالأكل أو
الفساد أو بأى سبب من الأسباب لكان من الممكن أن يبيد النوع البشرى ،
بل ربما باد النبات كله كذلك .

ان لكل كائن بشرى مطمحا من نوع ما ، وهذا المطمح يتوقف على شخصية
الفرد . ولو أن مائة شخص لهم مطامح متشابهة فالعجب أن يوجد بينهم شخص
واحد فقط تتاح له تلك المجموعة الكاملة من الظروف ، فى نفسه وفى الدنيا
المحيطة به ، التى تسمح بتحقيق مطمحه ذاك . وهكذا نرانا نعود الى الشخصية
لنقصى الأسباب التى تجعل أحدها يصر على الوصول الى ما يريد ، وتجعل
الآخر يقعد ويتخاذل .

وليس ثمة شك فى أن الصراع انما ينشأ عن الشخصية . ومقدار الصراع
انما تحدده قوة ارادة الفرد ذى الأبعاد الثلاثة — أى المقومات الثلاثة
المعروفة .. وهذا الفرد هو البطل الأول protagonist

والبذرة من البذور قد تسقط فى أى نقطة معلومة — لكنها قد لا تنبت
بالضرورة . والمطمح قد يوجد فى صدر أى مخلوق ، ولكن مسألة نباته ونموه
أو عدمهما تتوقف ولا بد على حالة صاحب المطمح الجسمانية والاجتماعية
والنفسية .

ولو أن كل مطمح يتشاهه كل فرد ويتمناه أتيح له أن يتحقق لكان هذا
كفيلا بأن يغير مصير الانسانية .

والصراع الصحيح يتكون فى ظاهره من قوتين متعارضتين ، وفى باطنه
يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى
ممتد ، بحيث يجعل التوتر بالغا الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون
بد من أن ينتهى بالانفجار .

ولنستعرض مثالا آخر يرينا كيف ينشأ الصراع ويبرز الى الوجود وتمثيلية الخلامى (١) Brass Ankles للكاتب المسرحى د.ب هيوارد Du Bose Heyward تبين لنا كيف ينشأ الصراع .

لارى : (الزوج - منذهلا) اننى ورث (Ruth) لن نحتفظ بهذا الطفل يادكتور . وأنت بالتأكيد لا تحسبنا نحتفظ بطفل زنجى كهذا فى عائلتنا الدكتور وينريت : هذا طبعا هو شأنكم أتمم .. شأنك أنت ورث ومع هذا .. فهو ابنكما .

لارى : ابنى ! .. زنجى أسود .

ولارى هذا هو الشخصية الأولى بين أعيان مدينة صغيرة ، وهو يناضل فى سبيل عزل البيض عن السود . وهو من المؤمنين بأن قطرة واحدة من دم أسود تجعل الانسان غير جدير بمخالطة البيض .. فما العمل الآن وقد وضعت امرأته طفلا أسود اللون ؟ ان هذه مأساة شنيعة وأية مأساة .. ان المدينة لو علمت بهذا لاتخذت منه مادة لسخريتها طول الحياة . فهذا صراع خطر كله حرج ولا شك . وسيضطر لارى الى اتخاذ قرار والقطع برأى ، ما فى هذا ريب . فاما أن يعترف بالابن بصفته أباه ، واما أن ينكر أبوته له .. ولكننا الى الآن لا يهمننا ما سوف يحدث ، والذي نريده ونرغب فيه هو تتبع منشأ هذا الصراع ... ان الذى نود معرفته الآن هو كيف تظهر أنواع الصراع المختلفة الى الوجود .

يقول المؤلف :

ان لارى فى حوالى الثلاثين من عمره . وهو طويل مشوق القامة ، حسن المنظر ، ذو شعر أشقر وبشرة ناصعة . وإشاراتة السريعة العنسية تدل على طبيعته الشديدة التوتر السريعة الانفعال .

(١) ارجع الى ماخصها فى آخر الكتاب

ونستطيع أن نقول انه كان شخصا كسولا قبل ان يتزوج . وكان النساء يتوددن اليه .. وربما كانت له معهن جولات ومغامرات . ولكن فتاة واحدة من بينهن جميعا ، تدعى رث وهى حفيدة جون تشالدين ، كانت تختلف عن نساء القرية جمالا وفتنة ، استطاعت أن تملك على لارى فؤاده وتسحر له بمحاسنها الطاغية ، وسمرتها الآسرة .. وكانت فى أول أمرها لا تحفل بلارى ولا تعيره التفاتة بالرغم من اصراره المتصل على مغازلتها، وتفننه فى استرضائها حتى أفاح آخر الأمر فى اجتذابها اليه .. ورضيت أن تتزوجه .

فهل فى ذلك كله أى دليل على أن صراعا سوف ينشب ؟ أجل .. ان ثمة أدلة كثيرة الا أنها أدلة لم تكن تعنى شيئا لو أن مكان القصة كان نيويورك، وليس هذه القرية .. وأرجو ألا تنسى الأهمية الحيوية لمكان الرواية .. وسنعرف ذلك فيما بعد .

وأعود فأذكرك مرة أخرى بصفات لارى الجسمانية : انه حسن المنظر ورجل ذو غزوات نسائية، وله باع طويل فى ذلك . والا لماضى مطابقا أن يتزوج رث ولما حدثت هذه المأساة .

والآن .. الى البيئة .. والى زمن الحادثة .

لقد وقع هذا الحادث بعد الحرب الأهلية الأمريكية بجيلين . وكان الزوج يعيشون فى البلدة، كما كان يعيش فيها الخلاسيون المخلطون Brass Ankles وذوو البشرة السمراء الذين كانوا يعدون بيضا . وكان ثمة عدد لا بأس به من الأسرة الطيبة المحترمة الأميل الى البياض ، ممن كان طبيب المدينة يعرف أرومتهم الزنجية ، لأنه هو السبب فى ظهورهم وبروزهم فى هذا الصقع من أصقاع العالم الجديد .. ولهذا كان هو الشخص الوحيد الذى يعرف عنهم كل شئ . لقد كان يعلم أن شيئا من دماء الزوج يجرى فى عروق رث ، وان تكن امرأة منظورا اليها بوصفها فى عداد البياض . ولرث ابنة تبلغ من العمر ثمانى سنوات . بياض اللون . أما طفلها الثانى فواحد من أولئك الذين

تظهر فيهم خصائص الاجداد .. الاجداد الزوج طبعاً ..
وكون رث سيدة حسناء ، وسيدة من سيدات المجتمع عامل مهم أيضاً في
الصراع الذي سينشب قريباً .
لارى : لقد كنت أقسم دائماً باننى متزوج من سيدة مجتمع .. ولم اكن
انتظر قط تلك المفاجأة ..
ويقول فى مناسبة أخرى :

لارى : وأنا مدين بهذا كله لك .. اننى لم يكن لى مطمع قط قبل أن أتزوجك .
ان لارى الآن صاحب محل تجارى كبير ناجح ، والفضل فى ذلك راجع
الى تأثير رث . لقد جذبها تكوينها الجسمانى كلا منهما الى الآخر . والبيئة
هى التى جعلت لارى ما هو .. أعنى : رجلاً بلبداً .. متعجرفاً .. فاسداً
والبيئة أيضاً هى التى جعلت رث امرأة مبجلة .. يكلمها الناس حين يكلمونها
برقة ونعومة . وكانت رث بالقياس الى لارى امرأة مثالية وكان هو بالقياس
اليها طفلاً . وكان هو يستظرف شرفها وعزة نفسها ويكبر من شأنها ، وذلك
لأنه هو نفسه لم يكن له شرف ، ولا مثقال من عزة النفس . أما أحواله من
الطيش والتهور فكان لها فى نفسها لذة أى لذة ، كانت هى نفسها تقتقر الى
السرور خاء البال . وكان حبه العظيم لها يطمئنها على أنها سوف تخلق منه رجلاً .
ونعود الى البيئة مرة أخرى فنذكر أنها مدينة صغيرة أو قرية كبيرة تسكنها
قلة من شباب القوم . ولو قدر أن يكون بالمدينة عدد كبير من البنات لكان
محتملاً ألا يتزوج لارى رث . ولكن الذى حدث هو عدم وجود هذا العدد
الكبير من البنات ... وها هو ذا قد تزوج رث . وها هو ذا سعيد كل السعادة
بالزواج منها . ومنذ أن تزوجها وهو يزداد كل يوم طموحاً .. وجميع الأهالى
يحبونه ، ويودون أن يكون عمدة لجماعتهم الناشئة .

أجنس (احدى الجارات) : أن زوجى لى يقول انك قد قدمت القضية
المرفوعة على أطفال جاكسون الى مجلس الاشراف التربوى بالفعل . وأنت

تعلم أن لى نصيبا كبيرا أقوم به فى ذلك الموضوع . فأنا لم أستحبه لما
تجرك وما اهتم للسئلة . اسمع .. انه اذا كان ينتظر منى أن ألد له أطفالا
فيجب عليه أن يعلم أنهم يستطيعون الذهاب الى المدرسة دون أن يجلسوا
بجوار أطفال نعلم جميعا أن دماء الزوج تجرى فى عروقهم .
لارى : (بصوت متعب) نعم يا آجنس .. نعلم أن لك نصيبا كبيرا فى هذا
تفومين به .

فهذا الحوار يدل على أن شعورا عداثيا ضد الزوج كان سائدا فى المدينة
وكان هذا الشعور يضطر لارى الى مجاراته فيقف ضد الزوج هو أيضا .
وهو يدلنا كذلك على أن لارى كان صاحب الزعامة فى البلدة ، كما يدلنا على
رغبته فى أن يظل صاحب هذه الزعامة من أجل حبه لرت . وهكذا نراه يشطح
وينبج مع تلك الجماعة ليشعل الصراع الوشيك الحدوث ويزيده خطورة
ولهيبا .. الصراع الذى سوف يسحقه .

وعلى هذا النحو يتضح لنا أن الصراع ينبع بالفعل من الشخصية مهما
بدا لنا الأمر غير ذلك . وأتينا اذا أردنا أن نعرف بناء هذا الصراع وجب علينا
أولا وقبل كل شئ أن نعرف الشخصية نفسها . ولكن لما كانت الشخصية
تتأثر بالبيئة . فيجب أن نعرف هذه البيئة أيضا . ولقد يبدو أن الصراع ينشأ
بطريقة تلقائية من سبب واحد لا غير .. ولكن هذا لا نصيب له من الصحة ،
اذ أن أسبابا كثيرة معقدة متداخلة بعضها فى بعض هى التى تولد نوعا واحدا
من الصراع لا شأن له بأى صراع آخر .

— ٣ —

السكون — (الصراع الساكن)

ان الشخصيات التى لا تستطيع الحسم فى الأمور ، أو التى لا تستطيع أن
تتخذ قرارا فى المسرحية التى تعيش فيها تكون مسئولة دائما عن سكون
الصراع فى تلك المسرحية — والأجدر بنا أن نوجه اللوم الى الكاتب المسرحى

نفسه الذى يختار لمسرحيته مثل هذه الشخصيات . وأنت لا تستطيع أن تنتظر صراعا صاعدا من رجل لا يريد شيئا ولا يعرف ماذا يريد .

والشئ الساكن يعنى الشئ الذى لا يتحرك ، الشئ الذى لا يبذل جهدا ولا يبذل قوة من أى لون . ولما كان غرضنا هو المضى فى تحليل مفصل للأشياء التى تجعل الفعل المسرحى فعلا ساكنا ، فيجب أن نبين هنا بالذات أنه ، حتى أشد أنواع الصراع سكونا ، له حركة ولا بد ... حركة من أى نوع .. وذلك لأنه لا يوجد شئ فى هذا الوجود يكون ساكنا سكونا مطلقا والشئ الميت ، والذى لا أثر للحياة فيه ، هو شئ ممتلىء بالحركة التى لا تستطيع العين المجردة أن تراها . والموقف الميت فى رواية من الروايات هو أيضا ملئ بالحركة ، الا أنها حركة يبلغ من بطئها أن يخيل لنا أنها هى السكون بعينه .

وليس من أنواع الحوار ، حتى أشدها عبقرية ، حوار يمكن أن يحرك المسرحية الى الأمام اذا لم يكن من هذا النوع الذى يدفع الصراع ويتقدم به باستمرار . والصراع وحده هو الذى يستطيع أن يتولد عنه صراع آخر . والصراع الأول يصدر عن ارادة واعية تجاهد فى الوصول الى الهدف الذى تحدده المقدمة المنطقية للرواية .

وكل مسرحية لا يمكن أن تشتمل على أكثر من مقدمة منطقية كبرى واحدة ، ولكن كل شخصية من شخصياتها تكون لها مقدمتها المنطقية الخاصة .. أو فكرتها الأساسية التى تتصارع وتضطدم بأفكار الشخصيات الأخرى ، والتيارات المختلفة ما ظهر منها وما بطن لا بد أن تتعارض وتتضارب . لكنها جميعا يجب أن تتقدم بموضوع الرواية الأساسى . أعنى بمقدمتها المسرحية أو فكرتها الرئيسية .

ان المرأة اذا أدركت مثلا أن حياتها حياة مجدبة ، وهى لا تنى تزفر وتتأوه ، وتذرع غرفتها رائحة جائية ، لكنها لا تصنع شيئا ، فانها تكون شخصية

ساكنة .وقد يضع الكاتب المسرحى فى فيها أشد أنواع الكلام ازعاجا وأكثرها
اثارة ومع هذا فهى تبقى شخصية عاجزة ساكنة ، والحزن وحده لا يكفى
لخلق الصراع .. والكفيل بذلك هو وجود ارادة يمكنها أن تصنع شيئا ازاء
المشكلة .

واليك مثالا طيبا عن أحد ألوان الصراع الساكن :

هو : هل تحبيننى ؟

هى : أوه .. لست أدرى .

هو : هل تستطيعين أن تفكرى فى ذلك ؟

هى : سأفكر .

هو : متى ؟

هى : أوه ... حالا .

هو : حالا متى ؟

هى : أوه ... لست أدرى .

هو : هل أساعدك فى ذلك ؟

هى : هذا قد لا يكون ظريفا .. أليس كذلك ؟

هو : كل شىء ظريف فى دولة الحب ولا سيما اذا استطعت اقناعك بأننى

الرجل الوحيد الذى تريدن .

هى : وكيف يمكنك أن تفعل هذا ؟

هو : قبل كل شىء أقوم بتقيلك .

هى : أوه ... انتنى لن أمكنك من ذلك حتى تتم خطبتنا .

هو : انك اذا لم تدعينى أقبلك .. فكيف بالله عليك تعرفين اذا كنت أحبك

ام لا . ؟

هى : أعرف ذلك اذا أحببت صحبتك .

هو : وهل تحبين صحبتى ؟

هى : اوه ... لست أدرى ... ولكن .

هو : هذا ينهى الموضوع .

هى : وكيف

هو : لقد قلت

هى : قد أعرف فيما بعد كيف أحب صحبتك ... ولو ...

هو : وكم يستغرق ذلك منك ؟

هى : ومن أين لى أن أعرف ؟

وهكذا نستطيع المضى فى هذا الحديث الى ما لا نهاية. ومع هذا فلن يمكن أن يطرأ أى تغير أساسى أو ذى قيمة فى هاتين الشخصيتين .. حقيقة اننا نلمس وجود صراع .. لكنه صراع فاطر ساكن . انهما يقفان عند المستوى نفسه الذى بدأ منه . ويمكننا أن نعزو هذه الحال من السكون الى سوء التناسق وإقامة التوازن بين الشخصيات . فهاتان الشخصيتان من نمط واحد - وليس فى أى منهما تلك الارادة المؤمنة الملتهبة المقتنعة بحبها، حتى الرجل نفسه الذى يستميل المرأة ويتودد اليها فى ذلك الحوار ينقصه الاقدام .. تنقصه العقيدة العتيقة المصممة بأن هذه هى المرأة الوحيدة التى يريد أن تكون زوجة له . انهما يستطيعان المضى فى هذا زمانا طويلا .. وقد يفترقان ، وقد يتخذ الرجل قرارا ما آخر الأمر .. ولكن الله وحده يعلم أى شئ يكون هذا القرار . والذى يهمننا هو أن نقول انهما بحالتهما هذه لا يصلحان للتأليف المسرحى .. والا كان اختيارا سيئا .

ان الصراع الصاعد لا يمكن أن يوجد ما لم يتوافر الهجوم والهجوم المضاد. لقد بدأت المرأة فى هذا الحوار من قطب « الشك وعدم اليقين » فلما انتهت الى القطب الآخر كانت لا تزال فى موقفها نفسه . والرجل أيضا .. لقد بدأ من قطب « الأمل والرجاء » فلما انتهى الى القطب الآخر كان لا يزال فى موقفه الأول .

انه اذا بدأت شخصية من الفضيلة والنبل ثم انتهت الى الرذيلة والانحطاط فلننظر الى الخطوات التى تقع بين هاتين المنزلتين والتى تسلكها تلك الشخصية

١ - تكون الشخصية أولا شخصية فاضلة (عفيفة نقية)

٢ - مخيبة الآمال محطمة (كلما قامت بمسعى حميد أخفقت)

٣ - يبدأ سيرها يعوج (تسلك مسلكا غير محمود)

٤ - تزداد انحرافا (تأتى الأفعال الشائنة فى غير احتشام)

٥ - يختل اتزانها (ويصعب كبح جماحها أو السيطرة عليها)

٦ - تنهتك وتندفع فى طريق الخلاعة (وتصبح فاجرة داعرة)

٧ - تصبح شريرة باغية (سافلة الخلق وتعمسة)

فاذا وقعت الشخصية عند الخطوة الأولى أو الثانية ، ثم ظلت متوقفة فيها مدة طويلة قبل انتقالها الى الخطوة التى تليها ، فان الرواية تصبح رواية ساكنة . ومثل هذا السكون يحدث عادة حينما تقتقر الرواية الى قوة دافعة هى المقدمة المنطقية طبعاً .

* * *

واليك مثالا جيدا لمسرحية (ساكنة) هى رواية فرحة العييط.

Idiot's Delight (١) للكاتب روبرت أ. شرود . وبالرغم من أن المغزى

الأخلاقي لهذه الرواية مغزى حميد ، وبالرغم من أن الكاتب رجل معروف

طائر الذكر . فروايته هذه مثال فريد للطريقة التى يجب ألا تكتب المسرحيات

على نسقها .

ان المقدمة المنطقية لهذه الرواية هى :

هل أصحاب مصانع الأسلحة مثيرون للشغب والحروب ؟

المؤلف يقول : نعم .

والمقدمة كما ترى مقدمة مشئومة .. وسطحية . ان للرواية اتجاهها ، ولكن

(١) ارجع الى مجمل الرواية فى آخر الكتاب

فى اللحظة التى يختار فيها المؤلف طائفة صغيرة منعزلة كعدو رئيسى للسلام نراه ينكر الحقيقة وينفيها. وهل يمكننا القول بأن الشمس هى المسئول الوحيد عن المطر ؟ وأنها مصدره الذى لا مصدر له غيره ؟ كلا بالطبع . فمن المحال أن يكون ثمة مطر لو لم تكن ثمة بحار ومحيطات وعوامل أخرى . وبالمثل لا يمكن أن يتسبب صناع الأسلحة فى إثارة الشعب والمتاعب لو أن العالم متمتع برخائه الاقتصادى وبكفايته من حاجياته . ثم أن صناعة الأسلحة هى فرع من النزع العسكرية وقلة الأسواق الداخلية والخارجية ومشكلة التعطل عن العمل الخ ... ومع أن المستر شرود يتحدث عن الشعب فى الملحق الذى أثبتته فى آخر روايته المطبوعة إلا أنه بكل أسف أهمل الحديث عن هذا الشعب فى الرواية نفسها .

إن الرواية لم تتعرض للشعب بخير أو شر ، لقد أهملته أهمالا عجيبا ، كأن الناس هم لا شأن لهم بالموضوع . فنحن نرى المستر وير ، هذا الرجل المشؤم صاحب مصانع السلاح يتبجح قائلا أنه لن يستطيع بيع أسلحته إذا لم يكن لها مشتر . وهذا صحيح ولكن اللغز ليس فى بيع الأسلحة ، إنما اللغز هو فى الإجابة عن هذا السؤال . لماذا يشتري الناس الأسلحة ؟ ومستر شرود لم يكن لديه ما يقوله فى هذا ، وذلك لأن مقدمته المنطقية أو فكرة روايته الأساسية فكرة تافهة سطحية ، ولأن شخصياته أصبحت لهذا السبب صورا شمسية ملونة لا أكثر .

إن الشخصيتين الرئيسيتين فى روايته هما هرى Harry وايرين . وهى ينتقل من القسوة والصلابة إلى الإخلاص وعدم الخوف والموت . أما إيرين فتبدأ من الانحلال الخلقى ثم تنتهى إلى الذروة الرفيعة نفسها التى انتهى إليها هرى .

إننا لو افترضنا وجود ثماني خطوات بين هذين الطرفين — أو القطين لرأينا

أن الشخصيتين بدأتا الخطوة الأولى ، ثم تلتكأنا فيها فصلين ونصف فصل ، ثم اذا هما يقفزان ، أو يثبان الخطوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة . كأنهما لم تكونا موجودتين قط . ثم اذا هما تبدآن المرور بالخطوتين السابعة والثامنة في خلال الجزء الأخير من الرواية .

وهكذا نرى الشخصيات تتحول نائمة حاملة فتخرج ثم تدخل ، وليس لها هدف ، وكأنها تسعى الى غير غاية ، ولا يدفعها دافع الى شىء معين . انها تدخل المنصة . وتقدم نفسها للجمهور ثم اذا هى تخرج ثانية ، لا لشيء الا لأن المؤلف يريد أن تحل شخصيات أخرى محلها . ثم تعود فتدخل ثانية لغرض تافه مصطنع ، فتذكر لنا ما يدور برأسها من أفكار وما يخامرها من مشاعر ثم اذا هى تأخذ بعضها وتعطينا (عرض قفاها) لكى تدخل الينا شرذمة أخرى لتفعل ما فعلت الاولى .

ان شيئاً واحداً هو الذى نرجو أن يوافقنا النقد على وجوده فى المسرحية: وذلك هو وجوب اشتغالها على الصراع ... ومسرحية *Idiot's Delight* لا تشتمل الا على القليل الأقل من هذا الصراع وفى أماكن منها متفرقة ونادرة. والشخصيات لا تتحدث الا عن نفسها بدلا من أن تتصارع فيما بينها ، وهو ما يناقض كل مقاييس التأليف المسرحى السليم ، ومما يؤسف له أشد الأسف أن نرى هرى هذا الشخص اللطيف الظريف المذهب ، وايرين هذه السيدة ذات الماضى المفعم بالأحداث المتنوعة ، لا ينتفع بهما المؤلف على النحو المفيد الذى ينبغى . واليك بعض المقتطفات التى تؤيد ما نذهب اليه :

دن : انه مكان بديع هو أيضا .

تشرى : الا أنتى بلغنى أنه أصبح مكانا مزدحما الآن - انا..زوجتى وآنا

كنا نأمل أن تكون الدنيا أهدأ هنا .

هن : على كل .. انها هادئة هنا الآن .

(فأين الصراع فى هذا ??)

ثم تنتقل الى الصفحة الثانية والثلاثين فنجد أن الشخصيات لا تزال تدخل وتخرج بلا غرض ولا هدف . فهذا كولرى يدخل ثم يجلس .. ثم يدخل خمسة من الضباط ليتحدثوا بالايطالية حديثا لا يفهمه . ثم يدخل هرى فيتحدث الى الطبيب حديثا عاما ليس له صلة بالرواية .. فاذا خرج الطبيب راح هرى يتحدث الى كولرى . ولا تكاد تمضى لحظات حتى نسمع كولرى ينادى هرى بدون مقدمات ولا سبب ظاهر ، فيلقبه بلقب زميل أو رفيق . ويقول لنا المؤلف عن كولرى حينما يدخل : « انه راديكالى اشتراكى متطرف » . حين يلاحظ الجمهور أنه ليس الا مجنونا مأفونا اذا استثنينا بعض اللحظات القليلة العابرة التى يكون فيها شخصا معقولا سليم التفكير . فلماذا يظهره المؤلف مجنونا هكذا ؟ لعل السبب هو ما يبدو من كونه راديكاليا اشتراكيا متطرفا ، وأن جميع المتطرفين من الحزب الراديكالى الاشتراكى هم مجانين فى نظر المؤلف . وسنرى أنه سوف يقتل فيما بعد لزيارته بالفاشستين ... لكننا نسمعه الآن يتحدث مع هرى عن الخنازير والسجابر والحرب حديثا فارغا لا صلة له بموضوع المسرحية ، والادهمى من هذا اننا نسمعه يقول .. وهو هذا الاشتراكى : « تذكر أن هذه ليست سنة ١٩١٤ - وتذكر أنه منذ هذا التاريخ قد ارتفعت أصوات جديدة ترددت أصداءها فى العالم - أصوات عالية مدوية .. وحسبى أن أذكر منها صوتا واحدا ليس غير .. ذاك هو لينين .. نيكولاى لينين » . ولما كان هذا الاشتراكى الراديكالى المتطرف رجلا مجنونا ، ولما كان زملاؤه أصحاب الشخصيات الأخرى فى الرواية يعاملونه على هذا الوضع ، فقد يمتدح الجمهور أن الشخص المقصود هنا هو شخص آخر .. شخص اشتراكى راديكالى متطرف آخر (شخص اشتراكى راديكالى مجنون .) وهنا يشرع كولرى فيتحدث عن الثورة بتلك المثالية الباطلة ، عديمة النفع ، موجها حديثه الى هرى الذى لا يدرك شيئا عما يستمع اليه من حديث ، الا أن هذا ان دل على شيء ، فهو انما يدلك على

مبلغ جنون هؤلاء الاشتراكيين الراديكاليين المتطرفين .
ثم تنتقل الى الصفحة الأربعين .. لنرى أننا لا نزال نشهد هيئة الشخصيات
المسرحية تتناوب الدخول والخروج . وها هو ذا الدكتور ينمى حظه التعس
الذى يحتجزه هنا . انهم لا يفعلون شيئاً الا أن يشربوا ويتحدثوا .. أو
يثرثروا بمعنى أصح .. وبالرغم من أننا ازاء حرب قد تنشب فى أى لحظة ،
الا أننا لا نلمح أى أثر لأى نوع من أنواع الصراع .. حتى الصراع الساكن،
بل لا نرى أثراً لآى شخصية محددة بارزة المعالم .. اذا استثنينا شخصية
هذا الاشتراكى المجنون الذى أشرنا اليه .

ثم تنتقل الى الصفحة السادسة والستين .. متأكدين أننا سوف نعثر بنصيب
من الفعل action بعد هذا الجزء الأكبر من الفصل الأول .. فاسمع ياسيدى:
وير : ألك فى شىء من الشراب يا ايرين ؟
ايرين : كلا ... أشكرك .

وير : ألك فى كأس يا كاتين لوكيسرب ؟
الكاتين : شكرا . براندى بالصودة يادمپستى .
دمپستى : سمعا سيدى السنيور .
يب : (صارخة) ادنا ... اتنا سنتناول كأسا
(ادنا داخله)

وير : لى أنا ... يا شنزانو .
دمپستى : أجل يا سيدى (ثم يذهب الى اليسار) .
الدكتور : هذه كلها أمور لايقبلها العقل .
هرى : ومع هذا يادكتور فأنا لاأزال متفائلا - (وينظر الى ايرين) ليتغلب
الشك - اتنا فى خلال هذه الليلة - وحينما ينبثق الفجر .. سنرى عودة الضوء
مرة أخرى ... ضوء الحق (وهنا يلتفت الى شيرلى) هلمى يا جيبيتى هلمى
نرقص . (يرقصان)

(سستار)

ونفرك أعيننا .. ولكن هذا لا يغير من الأمر شيئا .. فهذه هى نهاية الفصل الأول . فلو أن كاتباً مسرحياً ناشئاً، لا كاتباً كبيراً كالمؤلف، جرؤ على أن يتقدم بروايته هذه الى مدير أية فرقة من الفرق لعرض نفسه لخطر القذف به وبرويته الى عرض الطريق . ان الجمهور لا يمكن الا أن يشاطر هرى تفاؤله اذا كان لابد له من احتمال ماتجرعه من تلك الجرعة من المرارة واليأس وخيبة الأمل . ان شرود لابد أن يكون قد شهد أو قرأ مسرحية « خاتمة المطاف ؟

Journey's End التى يجلس الجنود فيها على أحر من الجمر وهم ينتظرون هذا الانتظار الطويل الذى أرهق أعصابهم .. جاثمين فى خنادقهم فى الخطوط الأمامية من جبهة القتال قبل أن يقذف بهم الى المعركة .. والناس فى مسرحية فرحة العبيط Idiot's Delight ينتظرون الحرب أيضا ... الا أن ثمة فرقا شاسعا بين الحالتين .. فنحن فى مسرحية نهاية المطاف نشهد شخصيات حية من لحم ودم ، نحسها ونعرفها . وهم يبذلون كل ما فى وسعهم للاحتفاظ بروحهم المعنوية ، وتأجيج جذوة الشجاعة فى نفوسهم ونحن نحس .. وندرك .. أن «الدفعة الكبرى» قد تأتى فى أى لحظة ، وأنهم لا يملكون من أمرها شيئا ، ولا يملكون من أمر أنفسهم شيئا كذلك ، وليس لهم الا أن يخوضوا غمرة الحرب ويموتوا . أما فى «فرحة العبيط» فالشخصيات لا تواجه خطرا داهما أو وشيك الوقوع .

ونحن لا يساورنا أى شك فى أن شرود كانت تحدوه أطيّب النوايا وأحسن المقاصد حينما كان يكتب مسرحيته هذه.. ولكن النوايا الطيبة وحدها لا تكفى . ان أعظم اللحظات المسرحية المؤثرة (الدرامية) فى المسرحية هى فى فصلها الثانى وهى تستحق مناظرة نلقيها عليها . لقد سمع كولرى من رجل ميكانيكى، قد يكون مخطئا فيما قال ، ان الايطاليين قد قذفوا باريس بالقنابل . ويذهب هذا النبأ بلبه فيصيح :

كولرى : عليكم لعنة الله أيها السفاحون

القائد والجند (يثبون واقفين) : سفاحون !

هرى : والآن اسمع أيها الزميل ..

شيرلى : هرى .. ليس لك شأن بهذه المشكلة

كولرى : هل ترون أننا نقف يدا واحدة .. فرنسا وانجلترا وأمريكا .

حلفاء !

هرى : اسكت . فرنسا ؟ صحيح .. مضبوط . اكبتن .. ان فى وسعنا معالجة

هذا الأمر

كولرى : انهم لا يجروون أن يحاربوا انجلترا وفرنسا مجتمعتين . انهما

تمثلان الديموقراطيات الحرة ضد الطغيان الفاشى .

هرى : والآن .. بالله عليك خل عنك هذا التذبذب .

كولرى : ان انجلترا وفرنسا تحاربان فى سبيل آمال الانسانية (١٠)

هرى : منذ لحظة واحدة كانت انجلترا جزارا فى ملابس السهرة ، والآن .

نحن حلفاء

كولرى : اننا نقف جنبا الى جنب .. جنبا الى جنب الى الأبد .

(ثم يتجه نحو الضباط)

ان المؤلف يجعل هذا الشخص التافه الذى يستحق الرثاء يتجه الى الضباط

الايطاليين .. انه يخشى ألا يستاءوا ، وفى هذه الحالة ينهار المشهد المسرحى

المؤثر كله .. ولهذا يتجه هذا الحقير الأبله نحو الضباط .

كولرى : قاتلكم الله ولعنكم .. ولعن الأشرار الحقراء الذين بعثوا بكم

فى مهمة الموت هذه

الكابتن : ان لم تخرس أيها الفرنسى فسنضطر الى القبض عليك .

فهذه هى الخطوة الأولى نحو الصراع . وليس من العدالة طبعا محاربة

رجل مقتوه ، ولكن هذا خير من لاشئ

هرى : عفوا يا كابتن .. ان مستر كولرى من أنصار السلام . وهو فى

طريقه الى فرنسا ليضع حدا لهذه الحرب .
كولرى (الى هرى) : أنا لم أؤكل لك لتكلم نيابة عني ... وأنا أهل لكم
أقول ما أعتقد .. وما أقوله هو : لتسقط الفاشستية !

ولا يكاد يقول هذا حتى يرموه بالرصاص طبعاً . أما الآخرون فيشرعون
فى الرقص مدعين أنهم لم يتأثروا بما حدث . لكنهم لا يستطيعون استغفالنأ .
وفى احدى النقط نسمع ايرين وهى توجه خطبة بارعة الى أشيل . ولكن
قبل هذه النقطة — ثم بعدها — لا شئ !.

واليك مثالا آخر أقل من المثال السابق وضوحاً على الصراع الساكن فى
مسرحة نول كوارد : خطة للعيش Design for Living

فهذه جيلدا قد أخذت تنقلب بين حبيبين الى أن تزوجت من صديق من
أصدقاء الحبيين . وهكذا يكون الرجال الثلاثة أصدقاء تربط بينهم حبائل
المودة حتى تتزوج جيلدا ثالثهم .. ويأتى الحبيبان يطلب كل منهما يد جيلدا،
فيفضب الزوج طبعاً .. والآن .. هاهى ذى الشخصيات الأربع مجتمعة فى
نهاية الفصل الثالث .

جيلدا (فى رقة) : ثم ماذا اذن ؟.

ليو : صحيح .. ثم ماذا اذن

جيلدا : ما الذى سوف يحدث يا ترى ؟.

أوتوا : توازن اجتماعى مرة أخرى سيالهى !: يا الهى .. رياء الهى !

جيلدا : تعرفان أنكما كليكما تبدوان شخصين غريبين وأتتما بالبيجاما ؟.

أرنست (الزوج) : لأعتقد أننى بلغت هذا الحد من السخط والفيظ

قط فيما سلف من حياتى كلها

ليو : ان هذا يضجرك ويكدر مزاجك يا أرنست . ألاحظ هذا حقاً .

أنا آسف .

أوتوا : أجل .. كلانا آسفان يا أرنست

أرنت : أحسب أن غطرتكما مما لا يطاق . وأنا لأدري ماذا أقول .
ولا ماذا أصنع . انتنى فى منتهى السخط . جيلدا .. أرجوك .. قولى لهما
ينصرفان بالله عليك .

جيلدا : انهما لن ينصرفا ولو قلت لهما حتى اختنقت من كثرة القول
ليو : هذا صحيح .. صحيح جدا ..

أوتوا : لن نخرج الا معك .

جيلدا (مبتسمة) : هذا جميل منكما .. ظريف من كليكما
وهكذا لافلاحظ أى تطور واضح فى الشخصية .. ومن هنا كان الصراع
راكدا .. ساكنا . ان أية شخصية من الشخصيات اذا فقدت حقيقتها لأى سبب
من الأسباب ، فانها تصبح عاجزة عن خلق الصراع الصاعد . الصراع الذى
يزداد شدة باستمرار .

اننا اذا أردنا أن نصور شخصا ثقیل الظل ، فليس من الضرورى أن نضجر
جمهور النظارة ونمل نفوسهم . كما أنه ليس من الضرورى أن نكون
سطحيين لكى نصور شخصية سطحية وواجبنا هو أن نعرف الدوافع التى
تحرك الشخصية وتحفزها الى العمل حتى اذا كان الشخص نفسه لا يدرك هذه
الدوافع . وواجب المؤلف ألا يكتب كتابة فارغة تافهة لكى يصور شخصا
يحيا حياة فارغة تافهة .. ولن تستطيع أى سفسطة أن تصور لنا تلك الحقيقة
أبداً ...

جيلدا (فى رقة) : ثم ماذا اذن ؟.

ان هذه العبارة التى تقولها جيلدا : ثم ماذا اذن . تعنى بقولها : ماذا سوف
يحدث فى هذه الآونة ؟. وليس أكثر من ذلك . انها لا تشتمل على شىء من
التوجس أو الاثارة أو السخط ، أو الهجوم الذى يؤدى الى الهجوم المضاد .
بل هى عند جيلدا نفسها .. هذه الفتاة السطحية القليلة الغور .. عبارة لا تأثير

لها على الاطلاق .. ومن هنا ، فهي تحصل على الاجابة الصحيحة : صحيح ..
ثم ماذا اذن ؟.

ان اشارة جيلدا لو كانت تشعرنا بأى حركة ولو طفيفة ، فاننا لانستشعر
أى حركة على الاطلاق فى رد ليو .. ذلك الرد الذى لايفشل فى قبول التحدى
البسيط الذى توجهه اليه جيلدا فحسب .. بل يترك اشارة جيلدا كما هى ..
ويترك الموقف راكدا هامدا لاهركة فيه .

والسطر الذى يلى هذا الرد سطرتهكمى .. الا أن عبارة : يا الهى ! هذه
التي تتكرر ثلاث مرات لايمكن الا أن تكون تحديا فقط ، بل هى تسليم
بمعجز المتكلم عن معالجة الموقف ، واذا ساورك الشك فى هذا ، فما عليك الا
أن تقرأ السطر الذى تلا ذلك ، والذى تقول فيه جيلدا :

« تعرفان أنكما كليكما تبدوان شخصين غريبين وأتتما بالبيجاما »
ولعل تهكم أوتوا مر دون أن يحس به أحد .. وجيلدا نفسها لم تتأثر به ..
وهكذا أبت المسرحية أن تتحرك خطوة .

ان أقل ما كان يستطيع المؤلف عمله فى هذه النقطة هو أن ينتحى ناحية
أخرى من شخصية جيلدا . لقد كان خليقا بنا أن نرى الدافع لجيلدا على حبها
الحياة ولثروتها التي لا تنقطع ، لكننا لا نجد شيئا الا شروحا وتعليقات
سطحية - وهو ما ينتظر من مثل هذه الشخصيات التي لا تزيد على كونها
أبواقا يرسل فيها المؤلف كلامه .

ارنست : (الزوج) لا أعتقد أنني بلغت هذا الحد من المسخط والفيظ
قط فيما سلف من حياتى كلها .

ان أى شخص يقول مثل هذا الكلام هو شخص لاضرر منه . انه يستطيع
أن يعوى ويعول كما يحلو له . الا أنه لا يستطيع أن ينقص من الرواية شيئا
أو أن يزيد عليها شيئا .. فوجوده وعدمه سياتى . وتعجبه لا يمكن أن يزيد من

توتر الموقف أو تحرجه . وحيث لا يوجد التهديد لا يوجد الفعل .. وأنت اذا سألت عن الشخصية الضعيفة ماذا تكون قيل لك انها هى هذا الشخص الذى لا يستطيع لأى سبب من الاسباب أن يتخذ قرارا فى موضوع ما .
ثم هذا السطر :

ليو : ان هذا يضجرك ويكدر مزاجك يا ارنست . ألاحظ هذا حقا .
أنا آسف .

انه سطر ينطوى على شىء ما — أثارة من فتور الهمة . ان ليو لا يتعرض بسوء لأرنست ، ولكن يبقى مع ذلك حيث هو . وبعد هذا يتدخل أوتوا ليؤكد لأرنست أنه هو أيضا آسف . فاذا كان فى هذا ما يضحك — أو قل — مايؤسف فذاك أن مثل هذا الاتجاه ، فى الحياة ، ربما كان اتجاها بهيميا أو خاليا من الشعور . ان صاحب الشخصية الذى يستطيع استعمال مثل تلك الفكاهة وأن يكون بطلا فى الوقت نفسه لم يوجد بعد ، وهو اذا وجد فلن يكون فى وسعه أن يخلق فى المسرحية أى صراع .

أما كلمة ارنست التالية فهى كلمة موحية . فالخصم يسلم بأنه لا يستطيع أن ينهض بأى نوع من القتال ، وبأنه يجب أن يلجأ الى الهدف (وهونا جيلدا) لكى ينهض بعبء المعركة بالنيابة عنه . وجيلدا أو أوتوا وليولا يريدون وليس ثمة أى انسان يريد أن يعمل شيئا حتى أن يحاول ايقافهم . وقد يكون هذا شيئا مضحكا فى شجار بين طرفين ، لكنه ليس هذا النوع من الصراع الذى لاغناء عنه فى المسرحية .

انك اذا أعدت قراءة هذه القطعة المقتبسة من الحوار فستلاحظ أن منه ، وأن الحركة كانت شيئا مهملا وبخاصة اذا تذكرت أن الفعل كان يمضى المسرحية عند آخر سطر منها تكاد تكون عند الموقف نفسه الذى بدأت على هذا النحو صفحات عدة .

وفى مسرحية Brass Ankle للكاتب د.ب. هيوارد ، نلاحظ أن الفصل

كاه تقريباً يستغرقه الشرح والتفصيل والايضاح . أما الفصلان الثانى والثالث ففيهما التعويض الكافى عن هذا الفصل الأول الردى . وفى رواية Design for Living نشعر بوجود أسباب للصراع فى الموقف الافتتاحى ، الا أنه لا يتحول الى شىء مادى ملموس أبداً ، وذلك بسبب سطحية الشخصيات وتفاهتها ، مما ينشأ عنه صراع ساكن .. أعنى صراعاً راكداً خامداً .

— ٤ —

الوثب

ان من بين المخاطر الرئيسية فى الصراع الواجب أن يعتفد المؤلف أن الصراع يصعد — أعنى يتدرج ويزداد — بسهولة وفى هدوء ولين . وهو يمتنع من أى نقد يصر على أن الصراع كان يشب فى مسرحيته وثباً . فهاهى اذن علامات الخطر التى يستطيع المؤلف أن يتوقعها ليتوخى عدم الوقوع فيها . وكيف يمكنه أن يدرك حينما يكون سالكا الطريق الخطأ ؟ اليك بعض هذه العلامات :

ان الشخص الأمين الشريف لا يمكن أن يتحول . فيكون لصاً ضارياً فى ليلة واحدة ، وليس فى الدنيا لص يمكن أن يصبح فيرى نفسه رجلاً أميناً عف اليد فى مثل هذه المدة من الزمان . وليس فى الدنيا امرأة عاقلة تهجر زوجها هكذا عفواً وبلا مقدمات وبدون دافع سابق . وما من لص يفكر فى السطو ويقدم على سرقة ما فكر فى سرقة .. كل هذا فى غمضة عين . وبالاختصار .. ليس ثمة عمل من الأعمال التى يدخل فيها العنف وتقتضى المجهود الجسمانى يمكن أن تتم بلا تفكير سابق وترو ونظر . بل غرق السفن نفسه .. انه لا يحدث مطلقاً بلا سبب معقول يؤدى اليه ، اذ لا بد أن يكون جزء رئيسى من السفينة مفقوداً أو معطوباً .. أو أن يكون الربان مرهقاً بكثرة العمل .. أو ربما كان رباناً قليل الخبرة أو مريضاً . حتى حينما تصطدم السفينة بجبل ثلجى فلا بد أن يكون هذا ناشئاً عن اهمال من بأيديهم أمرها .. وتستطيع أن تقرأ :

« رأس الرجاء الصالح » للكاتب هجرمانز لترى كيف نفوس السفن الى أعماق الماء ، وكيف يتسبب هذا في أفدح المآسى .

فاذا أردت ألا تقع في خطأ الصراع الوائب (الذى يحدث قفزا وبلا مقدمات) أو الصراع الساكن (الخامد الهامد الراكد) فيجب أن تعرف مقدما الطرق التى ينبغى لشخصياتك أن تسلكها .

واليك تلك الأمثلة القليلة .. ان شخصياتك قد تبدأ :

من الإدمان على شرب الخمر	الى الاعتدال والوقار
من الاعتدال والوقار	الى الإدمان
من الحياء والخفر	الى الوقاحة وقلة الحياء
من الوقاحة وقلة الحياء	الى الحياء والخفر
من السذاجة والبساطة	الى الكبر (والنفخة الكذابة)
من الكبر (والنفخة الكذابة)	الى السذاجة والبساطة
من الوفاء	الى الغدر والخيس بالعهد
الخ ... الخ ... الخ	

واذا عرفت أن شخصيتك الروائية يجب أن تسير من أحد هذه الأقطاب الى القطب الآخر كنت فى موقف ملائم تستطيع أن ترى منه أن هذه الشخصية، رجلا كانت أو امرأة ، سوف تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة ، ولن تكون كهؤلاء الكتاب الذين يتسكعون ويترددون وهم يكتبون ، لأنهم لا يدرون الى أى هدف يهدفون ولا أى قصد يقصدون. بل ستجد أن لشخصيتك هدفا محددًا وأنها تسعى الى هدفها شاقة اليه طريقها ، لا تنحرف عنه هنا أو هناك حتى تصل اليه .

فاذا بدأت شخصيتك من « الوفاء » ثم وصلت بوثة مارد جبار - وفى أسرع من لمح البصر - الى « الغدر والخيس بالعهد » دون أن تمر بالخطوات التى تتخلل هذين القطبين كان الصراع هنا صراعا وائبا يعيب مسرحيتك ويورى بها .

واليك هذا المثل من أمثلة الصراع الوائب :

هو : هل تجربيننى ؟

هى : أوه .. لست أدرى

هو : لا تكونى بلهاء .. فكرى .. من فضلك .

هى : ذكى ياملعون .. هىء .

هو : ولكنى لست على شىء من الذكاء اذا أمكن أن أقع فى هوى امرأة مثلك

هى : اذهب والا (لخبطت) لك وجهك (وتنصرف) .

(فهو) فى هذا المثال بدأ من الغرام والصبابة ووصل الى الاستهزاء دفعة واحدة وبدون تنقل بالمرّة ، وهى بدأت من (عدم المعرفة) وقفزت الى الغضب وكانت شخصية الرجل شخصية زائفة فى البدء — زائفة لأنه لو كان يحب هذه السيدة لما أمكن أن يسألها محبتها ثم يقول لها فى نفس اللحظة انها بلهاء ، لانه لو كان يعتقد أنها بلهاء لما أمكن أن يطمع فى محبتها .

ونعود فنقول ان كلتا هاتين الشخصيتين شخصيتان متوترتان سريعتا التهيّج ، والتنقل فى مثل هذه الشخصيات يتم بسرعة البرق حتى ليكاد ينتهى المشهد قبل أن تحس به أو تعرف ما هو . أجل .. ان فى وسعك ان تمطفيه وتطيله، ولكن طالما كانت هذه الشخصيات تتحرك وثبا وقفزا فسرعان ما ينتهى الأمر بينهما خطفا . وليليوم فى مسرحية فيرنك مولنار (١) هو من جنس

(١) كاتب مجرى ولد فى بودابست سنة ١٨٧٨ ودرس القانون ثم اشتغل بالصحافة ونبغ فى كتابة المسرحية وأولى مسرحياته « الشيطان The Devil ترجمت الى الانجليزية والفرنسية ومثلت فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا والمانيائونالت شهرة عالمية واسعة الا أن مسرحيته التالية ليليوم Liliom كانت اعظم منها بمراحل — وسنلخصها فيما بعد . وبعدها النقاد احسن مسرحياته واعمقها . بل يعدونها درة بين مسرحيات العالم قاطبة . ومن أهم مسرحيات مولنار بعد ذلك The Guardsman التى كتبها مولنار لمغنية أوبرا كان مغرما بها ثم تزوجها ولم يلبث ان احب ممثلة أخرى اسمها لى دارقاس وقد كتب لها مسرحيته الحب السماوى والحب الأرضى Heavenly & Earthly Love ثم مسرحيته الطاحونة الحمراء The Glass Slippers كما كتب مسرحيات كثيرة غير ما ذكرنا . ومولنار لا يشغل نفسه بالمجتمع ومشاكله .. انما يلذه أن يرفه عن الناس =

صاحب شخصية (هو) فى هذا الحوار السابق ، ولكن هجوم ليليوم المضاد هو العكس من ذلك تماما . أما جوليا فخاضعة طويلة البال محبة ودود . والشخصيات الرديئة التناسق والتي لا توازن بينها تخلق عادة اما صراعا واثبا واما صراعا ساكنا ، بل الشخصيات المتناسقة نفسها يمكن أن تخلق هذا الصراع الواثب — بل هى طالما تخلقها فعلا اذا لم يتوافر الانتقال الصحيح المعقول .

فاذا أردت أن تخلق صراعا واثبا فما عليك الا أن ترغب شخصياتك على فعل غريب عنهم .. فعل لا صلة بينه وبينهم . اجعلهم يفعلون بدون وعى أو تفكير وستنجح بهذا فيما تريد .. ولكنك لن تكتب رواية ناجحة .

ويريح اعصابهم ، وهو ينجح فى هذا نجاحا فائقا ويساعده خياله الخصب وذكاؤه المفرط ومغالطاته الحلوة فى اثارة شغف المتفرجين والاستيلاء على مشاعرهم وليليوم : درامة فى سبعة مشاهد ومقدمة لهذا الكاتب المجرى مولنار ظهرت سنة ١٩٠٨ — بطلها ليليوم رجل هاتف — اعنى هذا الرجل الذى يقف امام دور الملاحى والمحال العامة يفرى الزبائن بالدخول . وهو بالفعل هاتف لاحد الملاحى التى تعمل بمتنزه عام لا يلبث أن يغازل احدى الممثلات ، جوليا ، فيفتضح امره ويفصل لهذا السبب . ولكن جوليا تكبر فيدجه لها فترضى بالحياة معه .. لكنه رجل عاطل لا يتقن عملا يرتزق منه .. وهو لهذا يعيش عائلة ويسىء معاملة جوليا بل يضربها ، لكنها لا تكاد تخبره انها حامل وانهما سوف يرزقان طفلا حتى يتتهيج ليليوم ويعتزم الحصول على مبلغ من النقود ينتزعه من احدهم بالتهديد واستعمال القوة وذلك ليسافرا الى امريكا — ويخفق ليليوم فى مشروع اعتدائه ذلك فيطعن نفسه حتى لا يقع فى قبضة البوليس . وقبل ان يموت يحاول ان يرر ماصنع بين يدي جوليا .. جوليا ألتى تفهم !

ويموت ليليوم ... فيتنزل ملكان من السماء من البوليس السماوى ليسألوا ليليوم عما قدمت يداه . لكن ليليوم يتحداهما ويرفض ان يجيب بشئ عن أسألتها او ان يعتذر عما فعل . . . فيساق الى الجحيم ليقتضى فيها ست عشرة سنة على أن يسمح له بمدها بالعودة الى الارض لمدة يوم واحد يتوب فيه وينيب ويكفر عن وزره . ويصوره المشهد الاخير وقد عاد الى الارض فى صورة شحاذ . ويقف باب جوليا فيقدها فى زوجها فتطرده شر طردة . وهنا يحاول ان يعطى ابنته نعمة سرقة من السماء لكن جوليا تشير الى البنوابة وهى ، تعنى ان يذهب ... ويضيق صدره فيصفعه صفعه شديدة ... وهنا يساق الى الجحيم مرة أخرى ليتطهر من جديد . (د . خ)

فاذا كانت مقدمتك المنطقية مثلاً : « ان الرجل المهان الذى افتضح بين الناس يستطيع أن يسترد كرامته ويستنقذ شرفه بالتضحية الشخصية » تكون نقطة الابتداء رجلاً مهاناً مزدري .. ويكون الهدف أو القطب الثانى ، أن يصبح هذا الرجل نفسه وقد صار رجلاً كريماً شريفاً ، بل له احترامه بين الناس . فبين هذين القطبين توجد ثغرة فارغة الى هذا الوقت .. أما طريقة ملء هذه الثغرة فذلك راجع الى الشخصية نفسها . فاذا اختار المؤلف شخصيات ذات عقيدة ولها رغبة واردة فى الكفاح من أجل تلك المقدمة المنطقية، كان مؤلفاً سالكا الطريق الصحيح .

وعلى هذا تكون الخطوة التالية هى أن يدرس المؤلف تلك الشخصيات دراسة واسعة عميقة بقدر ما يستطيع . وسوف تبصره هذه الدراسة بما اذا كانت شخصياته مستطاعة حقاً القيام بما تنتظره المقدمة منهم، أو أنها لن تقدر على ذلك .

وليس يكفى أن يقوم هذا الرجل المهان بانقاذ امرأة عجوز مثلاً من النار — تلك الحياة الرخيصة التى يلجأ اليها مخرجو هوليوود — فيسترد شرفه فى الحال . بل يجب أن تكون ثمة سلسلة منطقية من الحوادث التى يمر بها والتى تؤدى بطريقة معقولة الى التضحية التى يتجشمها .

ونحن نعرف أن فصلى الصيف والشتاء منفصلان من بعضهما البعض بفصلى الخريف والربيع . فكيف لا تفصل بين الشرف وضياع الشرف وبالعكس — خطوات تؤدى من أحد الطرفين الى الطرف الآخر ؟ انها خطوات لا بد من القيام بها اذا أردنا أن نكتب مسرحية جيدة .

ان نورا فى «بيت دمية» حينما أرادت الانفصال عن هالمز وترك أطفالها ، لم تتركنا نهمل السبب الذى من أجله قررت اتخاذ هذه الخطوة ، وأكثر من ذلك لقد جعلتنا مؤمنين مقتنعين بأن هذه هى الخطوة الوحيدة التى كان فى

وسعها أن تتخذها . انها لو كانت أثنى في الحياة العادية لا في المسرح، لكان محتتملا ألا تنبس بينت شفة ، وألا تتفوه بكلمة — بل كانت تغلق الباب من خلفها ثم تذهب الى غير رجعة . لكنها لو فعلت هذا في المسرح لكان الذى نشهده صراعا واثبا ، ولكان قميننا بنا ألا نفهمها ، حتى لو كانت الدوافع التى دفعتها الى ذلك أحسن الدوافع .

ان المخرجين يجب أن يلموا بما يشهدون تمام الالمام ، أما ما يستطيعون فهمه من مثل هذا الصراع الواثب فلا يمكن الا أن يكون فهما سطحيا ، والشخصيات الحقيقية يجب أن تتاح لها الفرصة للكشف عن نفسها ، كما يجب أن تتاح الفرصة للمخرجين لكى يلاحظوا التغيرات الهامة التى تحصل فى هذه الشخصيات .

ونحن نقترح استبعاد الجزء الأخير من الفصل الثالث من مسرحية : « بيت دمية » تاركين الأصول واللباب ، لنرى أن الرواية ، مع بقاء الأصول والاجزاء الجوهرية ، لا أثر لها فى نفوسنا . ان الجزء الذى استبعدناه هو النهاية العظيمة الرائعة للمسرحية . انه الجزء الذى يلى تلك اللحظة التى أنذر فيها هالمز زوجته نورا بأنه لن يسمح لها بالاشراف على تربية أولاده .. ولكن الجرس لا يكاد يدق ويصل خطاب كروجستاد المعروف ، وبدخله الوثيقة (الكمبيالة) التى تحمل التزوير حتى يصيح هالمز فرحا مسرورا بأنه قد نجا .

نورا : وأنا ؟

هالمز : وأنت كذلك .. هذا أمر طبيعى .. لقد نجونا كلانا .. أنت وأنا . لقد سامحتك يافورا وصفحت عنك .

نورا : شكرا لك هذا الصنفح (ثم تخرج)

هالمز : نورا . لا .. لا تخرجى

نورا : (من الداخل) اننى أخلع ملابسى التنكرية .. ملابس الخداع هالمز : لا بأس .. اخلعيها أرجوك ، مهدئى روعك ، وعودى ثانية الى

طمأنينة النفس وهدوء القلب .. يا عصفورتي الصغيرة المغردة ...
نورا : (وقد لبست ملابس الخروج) لقد غيرت ملابسى الآن .
هالم : ولكن لماذا .. ونحن فى ساعة متأخرة من الليل كما ترين ؟
نورا : هذا لأننى لم أعد أستطيع الحياة معك أكثر مما بقيت .
هالم : نورا نورا .. انك لست فى كامل عقلك .. أنا لا أسمح لك
أننى أمنعك .

نورا : لم يعد ثمة أية فائدة فى أن تمنعنى من شىء بعد
هالم : ألم تعودى تحييننى ؟
نورا : كلا
هالم : نورا . وتستطيعين أن تقوليها ؟
نورا : أقولها وان كان قولها يؤلمنى ألما فظيما .. ولكن .. ما العمل ؟
هالم : فهمت فهمت .. لقد حدثت بيننا هوة كبيرة .. وأنا لا أنكر هذا
ولكن يا نورا .. الا يمكن سد هذه الهوة ؟
نورا : اننى بحالتى التى أنا فيها الآن .. لست لك بزوجة . (تتناول معطفها
وقبعتها وحقيبة صغيرة) .

هالم : نورا .. لا يمكنك أن تخرجى الآن .. انتظرى حتى غد
نورا : (وهى تلبس معطفها) لا يمكننى قضاء الليل فى منزل رجل غريب .
هالم : يعنى .. انتهى كل شىء ! كل شىء . ولن تفكرى فى مرة أخرى ؟
نورا : مبلغ علمى أنتى سوف أفكر فىك وفى الأطفال تفكيراً كثيراً .. وفى
هذا المنزل أيضاً .. وداعاً . (تخرج من باب الصالة) .
هالم : (يتهاوى على مقعد عند الباب ويغطى وجهه بيديه) نورا .. نورا ..
(ينظر حوله ثم يقف) فراغ . لقد ذهبت (يسمع باب المنزل وهو يغلق من
بعيد .. من تحت) (١) .

سستار النهاية

(١) يلاحظ ان المؤلف حذف اجزاء هامة وطويلة من هذا الختام الرائع (د.خ)

ان الذى نراه هنا هو صراع مولد - مختلط - من اسوأ صنف . انه ليس صراعا مائنا .. ولا هو دائما من الصراع الواجب . انه خليط من الصراع الواجب والصراع الصاعد (المتدرج) الذى ربما أربك المؤلف الناشئ .. ولهذا ننظر فيه نظرة فاحصة .. وأكثر تدقيقا .

اننا نرى صراعا صاعدا حينما تعلن نورا أنها راحلة . ونسمع هالمر وهو يحظر عليها ذلك .. لكنها لا تبالي . وتخرج . وهذا كله حسن . لكننا نلاحظ وجود صراع واثب فى كل خطوة . وأول صراع من هذا النوع هو ذلك الرد الذى ردت به نورا على صفح هالمر .

فهى تشكره .. ثم تترك له الغرفة - وهى تثب فوق هود سحيفة وهى تفعل ذلك .

فهل كانت تعنى أنها شاكرا له حقا ، أو أنها كانت لا تعنى الا مجرد التهكم فى أسلوب لبق ؟ ان نورا ليست من أولئك النسوة اللائى يحسن السخرية والتهكم . ثم هى تدرك ادراكا تاما مبلغ ما لحق بها من ظلم ، مما يجعلها فمينة ألا تمزح فى مثل هذه الحالة ، أو تقلب موقف الجدل الذى تقفه هزلا ولعبا ، أو ما هو من قبيل الهزل واللعب . ومع هذا فلم تكن اللحظة التى تعبر بها نورا من اللحظات التى يجوز فيها ازجاء آيات الحمد وعبارات الشكر والعرفان بالجميل . ان نورا تتركنا فى حيرة من أمرها .. وتخرج .

وحينما تعود وتعلن أنها لن تستطيع البقاء مع هالمر بعد الذى حدث .. تكون مفاجأة سريمة جدا لنا . ان المؤلف لم يعدنا بعد لمثل هذه الخطوة .

ولكن القفزة الكبرى هى تلك الفقرة التى يستجيب بها هالمر لما تصرح به نورا من أنها لم تعد تحبه .. انه يقول :

هالمر : فهمت . فهمت . لقد حدثت بيننا هوة كبيرة .

ان مما لا يكاد يقبله العقل أمر رجل له شخصية مثل شخصية هالمر يمكن

أن يصل الى مثل هذا الفهم دون أن يبدى دفعا قويا قبل ذلك . وأنت اذا أمكنك ان تقرأ النسخة الاصلية ، وفي هذا الجزء الاخير من ذلك الفصل ، لاستطعت أن تدرك ما نعى .

ان نورا تنصرف في آخر المشهد (في النسخة التي بأيدينا) الا أن هذا لا يكون قرارا في مشكلتها .. انه وثبة .. صدمة .. ونحن لا نرى أية ضرورة ملحة لفعلها ذاك . وقد يكون هذا منها نزوة وشذوذا قد تعود فتأسف على أنه صدر منها ، وقد تتراجع عنه غدا . ان تركها هالمر على هذه الصورة (وأعود فأقول اننى اعتمد على النسخة التي في يدي الآن) عمل يجعل نورا تخفق في اقناعنا بسلامة موقفها ذاك ، بصرف النظر عن أنها معذورة فيما تفعل وهذه هي النتيجة التي لا مفر منها للصراع الواثق .



فلا بد اذن من اعادة النظر في مقدمتك المنطقية كلما تلكأ الصراع ، أو مشى مترنحا ، أو توقف ، أو صعد وثبا . انظر في هذه المقدمة وابحث هل هي مقدمة بارزة المعالم وليس فيها غموض .. وهل هي مقدمة فعالة مشرة ؟ فاذا وجدت بها بوجا فقومه ، أو علة فعالجها ، ثم انظر في شخصياتك بعد هذا فقد يكون بطلك الأول أضعف من أن يحمل عبء المسرحية (وذلك من سوء التناسق) وقد تكون بعض شخصياتك لا تنمو ولا تتطور باستمرار . ثم لا تنس أن حالة السكون التي تعترى المسرحية هي نتيجة لسكون صاحب الشخصية الذي لا يستطيع اعمال عقله . ولا تنس أيضا أنه ربما كان ساكنا لانه ليس مستكملا أبعاد الشخصية الثلاثة أو المقومات الثلاثة التي حدثناك عنها فيما سلف . ان الصراع الصاعد العبقري هو ثمرة الشخصيات التي شكلت تشكيلا بديعا في صيغة المقدمة المنطقية . وكل فعل صدر عن شخصية كهذه سيكون فعلا يفهمه الجمهور ويكون له تأثيره الفائق في نفسه .

فاذا كانت مقدمتك المنطقية هي : « ان الغيرة لا تقضى على نفسها فحسب .

بل تقضى على المحبوب أو الشيء الذى تحب « فأنت تعرف ، أو يجب أن تعرف ، أن كل سطر من مسرحيتك ، وكل حركة تتخذها شخصياتك ، يجب أن تسير بالمقدمة قدما ، فلا تتلأأ بها أو تقف .. أو تثب . وبفرض وجود حلول كثيرة لأى موقف من المواقف التى تنشأ ، فيجب ألا تختار شخصياتك إلا تلك الحلول التى تساعد على تأييد وجهه نظرك فى مقدمتك المنطقية فتذكر أنه فى اللحظة التى يستقر فيها قرارك على مقدمتك المنطقية تصبح أنت وشخصياتك عبيدا لهذه المقدمة . ويجب أن تشعر كل من هذه الشخصيات شعورا عميقا أن الفعل الذى تمليه المقدمة هو الفعل الوحيد الذى يتفق وهذه المقدمة . فضلا عن هذا يجب أن يكون الكاتب المسرحى مقتنعا اقتناعا تاما مطلقا بصدق مقدمته وسلامتها ، والا كانت شخصياته تكرارا شاحبا لمعتقد السطحى غير المهضوم . ثم تذكر دائما أن المسرحية ليست - بحال من الأحوال - محاكاة للحياة أو صورة منها . ولكنها جوهرها ولبابها . فيجب أن تركز كل ما هو هام فيها وتكثفه ، وكل ما هو ضرورة . وتستطيع أن تلمس فى الجزء الأخير من رواية « بيت دمية » كيف أن كل ما يحتمل أن يطرأ بالبال قد استنفده المؤلف وعرضه قبل أن تهجر نورا زوجها ، حتى لو أنك لم يعجبك قرار نورا الأخير ، فانك تفهمه .. تفهم أن نورا ، من وجهة نظرها هى ، لم تر مندوحة من أن تهجر زوجها .

أما حينما تتحاور الشخصيات وتداور دون أن تتخذ أى قرار ، فما لا شك فيه أن تكون الرواية شيئا مملا ثقيل الظل . أما اذا كانت تفعل ذلك وهى فى مرحلة نموها وتطورها فلا خوف من ذلك .

والشخصية المحورية مسئولة عن النمو فى أثناء الصراع . فكن على يقين من أن شخصيتك المحورية شخصية لا تتخاذل ولا تلين ، ولا يمكن أن تسام أو ترضى بأنصاف الحلول ، بل هى لن يمكنها ذلك ولن ترضى به . وهذه هى شخصيات هاملت ، وكروجستاد ، ولافينيا ، وماكبث ، وياجو ، وماندرز

٢٧٩

(في الأشباح) والأطباء «في جاك الأصفر» Yellow Jack (١) .. كل هذه الشخصيات المحورية شخصيات لا تتخاذل ولا تلين ولا تعرف المساومة ولا تخطر لها المصالحة والحلول الوسط في بال . وإذا رأيت مسرحيتك تثب أو تصبح راكدة ساكنة فانتظر فقد تكون وحدة الاضداد فيها غير متينة البنيان . والمهم هو أن تكون الرابطة بين الشخصيات رابطة لا يمكن أن تتحطم ، الا اذا تغيرت سجية من سجايا شخصياتك ، أو خصيصة من الخصائص التي يتميز بها أحد الأشخاص ، أو أن يكون الموت نفسه هو الذي حطمها .

ولكن لنعد الى نورا من جديد ، لنرى أن نورا هذه كانت تقترب من الذروة خطوة خطوة ، وانها حينما وصلت الى الذروة شرعت تبنى فوقها حتى وصلت الى ذروة أخرى ، وأنها كانت تبنى هذه المرة على مستوى أعلى . ثم هي لا تكتفى بذلك ، بل هي تبعد ، ولا تنى عن العلو والنضال باستمرار ، وهي في أثناء ذلك تمهد الطريق وتكشفه حتى تصل الى هدفها النهائي - ذلك الهدف الذي كانت المقدمة المنطقية تتضمنه وتشتمل عليه .

والآن .. قد يكون من الخير أن نقرأ الأصل لتكون عنه فكرتك . ونرجو أن ننبه هنا الى أننا قد وضعنا خطوطا تحت العبارات التي استشهدنا بها على الصراع الواثق فيما تقدم .

(١) جاك الأصفر للكاتبين المسرحيين الأمريكيين سدنى هوارد وبول دى كروف P. De Kruif درامة في ثلاثة فصول - وهي عرض تاريخي طبي للكفاح في سبيل عزل ميكروب التيفود ، وهو الكفاح الذي انتهى بالدكتور ريد Reed الى اكتشاف ميكروب الحمى الصفراء في كوبا واكتشاف حامل الميكروب الذي اتضح انه البعوضة الصفراء والرواية تقوم على فصل من فصول كتاب Microbe Hunters لبول دى كروف وقد نجح الكاتبان ايما نجاح في نقل هذا الموضوع الى المسرح . وظهرت - عبقرية سدنى هوارد في تناوله للموضوع . وكيف ان تضحية ارواح الدكاترة كارول ولوزيرو اجرامونت قد اثارت في أمريكا تلك الشجاعة الادبية اللازمة لاقتحام هذه الميادين العلمية مهما كان الخطر في اقتحامها - والى جانب الروح الفدائى الذى ابداه هؤلاء الدكاترة لانفس روح الغداء الذى اظهروه جنود الجيش الأمريكى في التطوع لاجراء التجارب عليهم كأنهم فيران التجارب الطبية مما كانت نتيجته التغلب على المرض - وانقاذ البشرية منه (د . خ)

بيت دمية — الفصل الثالث

الخادمة : (فى ملابس بسيطة تأتى نحو الباب) خطاب لسيدتى .
هالم : أعطينى اياه . (يتناول الخطاب ويفلق الباب) أجل . انه منه .
انك ان تقرئيه .. سوف اقرأه أنا .. بنفسى .
نورا : لا بأس . اقرأه .

هالم : (يقف بالقرب من المصباح) لا أكاد آجد من الشجاعة ما يساعدنى
على قراءته . انه قد يعنى أن يحل الخراب بى وبك .. بكلينا .. كلا ..
يجب أن أعرف . (يفض الظرف ويفتح الخطاب ثم يمر بعينه على أسطر
قليلة ، ويلقى نظرة على ورقة مرفقة ، ثم يرسل صيحة من الفرح) نورا
(نورا تنظر اليه مستفسرة) نورا ! كلا .. يجب أن اقرأه مرة أخرى
أجل .. انه صحيح ! لقد نجوت . نورا .. انى نجوت !
نورا : وأنا ؟

هالم : وأنت كذلك .. هذا أمر طبيعى .. لقد نجونا كلانا . أنت وأنا .
انظرى . انه يرد اليك وثيقتك . وهو يأسف ويعتذر ويقول انه قد حدث
تبدل سعيد فى حياته — ولكن ما لنا ولما يقول ! لقد نجونا ! نورا .. لن
يستطيع أحد ان يسك بأذى ! أوه .. نورا ، نورا . ولكن لا .. فيجب أولاً
أن أقضى على هذه الاشياء الكريهة الملعونة (يلقي نظرة على الوثيقة) كلا .
كلا .. لن أنظر اليها .. ان هذا الموضوع بحذافيره لن يكون الا حلماً .. حلماً
كريها فحسب بالقياس الى (يمزق الوثيقة والخطابين ثم يلقي بالجميع فى
نار الموقد .. ويظل ناظراً اليها حتى تحترق) انتهى كل شيء .. لم يبق لها
أثر فى الوجود .. انه يقول انك لا بد .. منذ ليلة عيد الميلاد .. لا بد أن هذه
الأيام الثلاثة كانت أياماً مرعبة بالقياس اليك يا نورا !

نورا : لقد كنت أخوض معركة مريرة هذه الأيام الثلاثة !.

هالم : وكنت تقاسين آلاما مبرحة ، ولم تكونى ترين طريقا للخلاص منها
الا .. ولكن لا .. يجب ألا نستعيد ذكرى هذه المخاوف ، والآلام المزعجة .
بل يجب أن نصيح من الفرح دائما ، ولا نقول : « لقد انتهى كل شيء .. لقد
انتهى كل شيء » اصغى الى يانورا .. الظاهر أنك لا تصدقين أن كل شيء قد
انتهى ! — ما هذا. ماذلك الوجه الجامد العابس المقطب ؟ آه يانورا الصغيرة
العزيزة انى فاهم تماما .. الظاهر أنك لم تدركى بعد أننى قد صفحت عنك .
ولكن ثقى من ذاك يا نورا لقد صفحت ، وأقسم لك . لقد غفرت لك ..
وأغضيت عن كل شيء .. أنا أعرف أن الذى فعلته .. قد فعلته بدافع محبتك لى.
نورا : هذا صحيح .

هالم : لقد أحببتنى كما ينبغى للزوجة أن تحب زوجها .. والذى ينقصك
هو أنك لم تحصلى على قدر كاف من المعرفة تزنين به الطريقة التى لجأت
اليها . ولكن هل تظنين أن مقدارك عندى قد نقص يا عزيزتى ، لأنك لا تعرفين
كيف تتصرفين حينما يعرضك التصرف للمسئولية ؟ لا . لا .. يجب أن تجعلى
اعتمادك فى هذا على ، وسوف أمحضك النصيحة وأخذ بيدك . اننى
ما استحققت أن أكون رجلا ان لم تسبغ عليك نقطة الضعف هذه أضعاف
محاسنك فى نظرى . وعليك أن تنسى كل ما وجهته اليك من خشن الكلام
منذ لحظة وأنا مشدوه مذعور حينما كنت أظن أن كل شيء سوف يحطمنى
ويقوض بنيانى . لقد صفحت عنك يانورا .. وأقسم لك أننى غفرت وتغاضيت.
نورا : شكرا لك هذا الصفح (وتخرج من الباب الى جهة اليمين)

هالم : كلا .. لا تخرجى (وتظل فى الداخل) ماذا عساك تصنعين هنا ؟.

نورا : (من الداخل) أخلع ملابسى التنكرية .. ملابس الخداع !

هالم : (وهو واقف عند الباب المفتوح) لا بأس اخلعها أرجوك ، وحاولى

أن تهدئي روعك وعودي ثانية الى طمأنينة النفس وهدوء القلب يا عصفورتي الصغيرة المذعورة . كوني خلية البال ولا تفكري في شيء مطلقا . ان لي جناحين رحبين يمكنهما أن يظلاك (يمشي جيئة وذهابا بالقرب من الباب) ألا ما أظرف بيتنا وأملأه بالمحبة وراحة النفس ! نورا . ان ها هنا مأواك وملجأك . هنا سوف أحملك كما لو كنت حمامة أنقذتها من مخالب صقر كان يطاردها . ولسوف أرد السلام والطمأنينة الى فؤادك المسكين الذي يدق ويخفق .. ثقي يا حبيبتي نورا أن الطمأنينة سوف ترتد اليه قليلا قليلا .. ولن يأتي صباح الغد حتى تكون نظرتك الى ماحدث قد تبدلت تماما ، ويكون كل شيء قد عاد الى ماكان عليه من قبل . لن يمضي طويل وقت حتى تتأكدي أنني قد غفرت لك . وتلمسي أنت هذا بنفسك . وهل يمكن أن يدور بخلدك أنه يعقل أن أتخلي عنك أو أن أعنف عليك ؟ انك ليس عندك فكرة مطلقا عما هو قلب الرجل الصادق يا نورا . ان الرجل ليشعر بشيء فيه حلاوة لا يمكن وصفها ، وفيه رضا لا يمكن تصويره ، حينما يدرك أنه قد غفر لزوجته وعفا عنها - وصفح صفحا جميلا ومن صميم قلبه . انه يبدو كأننا هذا الصفح قد جعلها ملكه ، كما كانت الحال من قبل ، ولكن لا مرة واحدة .. انه يكون كأننا وهبها حياة جديدة ان صح هذا التعبير ، وأنها قد أصبحت بطريقة من الطرق ، طفلته كما هي زوجته . وذلك هو ما سوف تكونين لي بعد هذا يا حبيبتي الصغيرة الضعيفة المذعورة : لا يساورك أى قلق على أى شيء يا نورا ... وما عليك الا أن تكوني صريحة ولا تخفي عني شيئا ، وسترين أنني سوف أكون ارادتك ووجدانك منذ اليوم - ما هذا ؟ ألم تذهبي الى فراشك ؟ هل غيرت ملابسك ؟

نورا (وهى بملابس الخروج) : أجل ياتور فولد .. لقد خلعت ملابسى التنكرية الآن .

هالم : ولكن لماذا .. ونحن فى ساعة متأخرة من الليل كما ترين ؟
نورا : لأننى سوف لا أنام هذه الليلة .

هالم : ولكن .. يا عزيزتى نورا ...
نورا : (ناظرة فى ساعتها) ان الساعة ليست متأخرة جدا . اجلس هنا
ياتور فولد . ان ثمة كلاما كثيرا يجب أن يقـواه كل منا لأخيه (تجلس عند
أحد طرفى النضد) .

هالم : نورا .. ما هذا الوجه الصارم العابس المقطب ؟
نورا : اجلس .. فلدى حديث يستغرق بعض الوقت .. ولا بد أن أقوله لك .
هالم : (يجلس فى الطرف الآخر من المنضدة) انك تزعميننى يا نورا ..
وأنـا لا أفهمك

نورا : كلا .. وهذا هو الموضوع بالضبط . انك لا تفهمنى ، وأنا أيضا ..
لم يحدث أننى فهمتك قبل هذه الليلة .. كلا .. كلا .. كلا يا عزيزى .. يجب
ألا تقاطعنى .. يجب أن تصنى فقط الى ما أقول . تور فولد .. ان هذه تصفية
الحساب الذى بيننا

هالم : وماذا تقصدين بذلك ؟
نورا : (بعد فترة من الصمت) أليس ثمة شىء يبدو لك غريبا فى جلستنا
على هذه الصورة ؟
هالم : وما ذاك ؟

نورا : لقد مضى على زواجنا الآن ثمانى سنوات .. فهل لا تذكر أن هذه
هى أول مرة نجلس فيها .. أنا وأنت .. أنا الزوجة وأنت الزوج .. لكنى نتحدث
حديثا جديا ؟

هالم : وما معنى جدى هذه ؟
نورا : اتنا طوال هذه السنين الثمانى — بل قبل هذا — ومنذ أن تمارفنا،

لم يحدث أن تبادلنا كلمة واحدة في موضوع جدى .
هالم : وهل كان يجمل بى ان أظل على الدوام أحدثك عن متاعبى التى

لم يكن فى طوقك أن تساعدنى فى حمل أعبائها ؟
نورا : أنا لا أتحدث عن شئون العمل . انما أعنى أننا لم يسبق لنا قط
أن جلسنا جلسة جادة تفكر فيها فى موضوع ما ونحاول تفهمه وبحثه .

هالم : ولكن .. يانورا العزيزة .. ماذا كان يفيدك هذا ؟
نورا : هذا هو ما أعنيه بالضبط . انك لم تفهمنى يوما ما .. لقد ظلمتمونى
ظلمما صارخا ياتورفولد - ظلمنى أبى أول الأمر .. ثم ظلمتنى أنت بعد ذلك .
هالم : ماذا .. كلالنا ظلمناك ؟ كلالنا ؟ نحن الذين احببناك أكثر مما
أحببنا أى شىء فى الوجود .

نورا : (هازة رأسها) انك لم تحببنى قط . وكل ما كنت تحسب أنه يسرك
أن تكون واقعا فى غرامى .

هالم : نورا .. ما هذا الذى أسمعك تقولين ؟
نورا : هذا هو الحق .. كل الحق .. ياتورفولد .. اننى عندما كنت فى
بيتنا .. مع أبى .. كان من عادته أن يقول لى رأيہ فى كل شىء .. وكانت آرائى
لهذا السبب نسخة طبق الأصل من آرائه .. وكنت اذا خالفته فى رأى من
تلك الآراء أخفيت ذلك عنه لأنه كان يضيق بذلك .. لقد كان يسمينى طفلة
الدمية .. وكان يلاعبنى تماما كما كنت ألعب دماى .. وعرائسى .. فلما
جئت لالعيش معك ..

هالم : أى تعبير هذا الذى تعبرين به عن زواجنا ؟
نورا : (غير مهتمة) أعنى أننى قد انتقلت - مجرد انتقال - من بيت أبى
الى بيتك . وقد رتب كل شىء فى هذا المنزل وفقا لمزاجك أنت وبحسب
ذوقك أنت ، ومن هنا انتقل الى مزاجك أنت كما هو .. فأصبح مزاجك هو
مزاجى ، وذوقك هو ذوقى . وبالأحرى كنت أظاھر بأن ما تحبه أنت هو

ما أحبه أنا .. وكنت في حيرة دائما من أمر هذا الشيء أو ذاك .. ماذا عساك
تفضل .. كى أفضله معك . وأنا الآن حينما أتذكر هذا كله .. وأسترجع
ما كان من ماضينا ، بدا لى أننى كنت أعيش معك . هنا - كامرأة بائسة ..
غلبانة .. لا حل لها ولا ربط .. من يدها لقمها .. كما يقولون .
.. لقد كان وجودى كله هنا ، وحياتى كلها هنا لا لشيء الا لاختراع
الجيل وتلقيها من أجلك يا تورقولد .. اختراع الوسائل التى توافق هواك ..
وتجعلك ترضى وكنت أنت تعرف هذا وتفرح به ، وتفضله .. لقد ارتكبت
أنت وأبى .. جرما عظيما فى حقى .. انها حياتك أنت اذا كنت أنا لم اتفجع
بحياتى .

هالم : يالك من امرأة غير معقولة وناكرة للجميل يا نورا . ألم تكونى
سعيدة هنا ؟

نورا : كلا .. لم أكن سعيدة قط .. لقد كنت أزعم أنني سعيدة .. اما
الحقيقة فما شعرت بالسعادة أبدا .
هالم : لم تكونى سعيدة !

نورا : لم أكن سعيدة .. وان كنت أبدو مرحة .. وقد كنت أنت شديد
العطف على .. هذا صحيح .. الا أن بيتنا لم يكن يوما بالقياس الى الا ملعبا
ودار لهو .. لقد كنت زوجتك الدمية كما كنت لعبة أبى فى دار أبى . والظريف
هنا أن أولادنا كانوا لعبى أيضا .. لقد كنت أعد لعبك معى هزلا ولهوا عقيما .
تماما كما كان أبنائى يعدون لعبى معهم .. وهذا هو ما كان زواجنا يا تورقولد .
هالم : ان فيما تقولين شيئا من النصدق .. لكنك تبالغين فيه وتخرجين
به عن حقيقته فيبدو لك كما تتصورين .. ولكن هذا كله سيتبدل فى
المستقبل .. فلقد انتهى زمن اللعب وسيبدأ زمن الدرس .

نورا : دروس من ؟ دروسى أم دروس الأطفال ؟

هالم : كليكما .. دروسك ودروس الأطفال يا نوراى العزيزة

نورا : والاسفاه ياتورقولد . انك لست أنت الرجل الذى يصلح لتعليمى كى
أصبح زوجة لائقة بك

هالم : وتستطيعين أن تقولى ذلك

نورا : ثم أنا — كيف أكون فى نظرك صالحة لتربية الأولاد ؟

هالم : نورا

نورا : ألم تقل أنت ذلك منذ برهة قصيرة؟ ألم تقل انك لا تجرؤ على أن تعهد

الى بتربيتهم ؟

هالم : قلت هذا فى لحظة غضب . فلماذا تهمين بهذا الكلام على الاطلاق ؟

نورا : بل لقد كنت على حق فيما قلته.. كل الحق .. اننى لا أصلح أبدا
لهذه المهمة. ان هذا عمل لا بد أن أمر به أنا أولا.. لا بد أن أحاول وأربى نفسى
ولست.. أنت الرجل الذى يصلح لمعاونتى فى ذلك . ولا بد لى من أن أقوم
أنا بذلك.. وهذا هو السبب فى أننى سوف أتركك الآن .

هالم (واقفا) : ماذا تقولين ؟

نورا : يجب أن أعتمد فى هذا على نفسى . يجب أن أقف وحدى اذا كان
لى أن أفهم نفسى وكل شىء من أمور حياتى . فهذا هو السبب الذى من
أجله لم أعد أستطيع البقاء معك أكثر مما فعلت .

هالم : نورا .. نورا ..

نورا : اننى منصرفه من هنا الآن .. فى الحال .. وأنا لا أشك فى أن كرسيتين
سوف تقبل ايوائى عندها بقية هذه الليلة .

هالم : انك لست فى كامل عقلك .. أنا لا أسمح لك .. اننى أمنعك.

نورا : لم يعد ثمة فائدة فى أن تمنعنى من شىء بعد . وسأخذ معى كل
ما هو لى هنا . لن آخذ شيئا هو لك .. لا الآن ، ولا فيما بعد.

هالم : يا لهذا من جنون .

نورا : وسأعود الى بلدى غدا .. أعنى بلدنا القديم .. ولن يكون أسهل

على من أن أجد عملا أقوم به هناك .

هالم : أيتها المرأة البلهاء المغنضة العينين .

نورا : لك حق ياتورقولد .. بلهاء !. ولهذا يجب أن أسعى لأحصل على شيء من العقل .

هالم : تهجرين بيتك وزوجك .. وأبناءك ، ولا تفكرين فيما سوف يقوله الناس .

نورا : لا يهمنى ذلك على الإطلاق . وكل الذى أعرفه أن هذا شيء ضرورى لى ..

هالم : هذا عمل جنونى .. اقدامك هكذا على اهمال أشد واجباتك قداسة .

نورا : وماهى أشد واجباتى قداسة فى نظرك ؟

هالم : وهل أنت فى حاجة لأن أذكرها لك ؟ أليست هى واجباتك نحو زوجك ونحو أبنائك ؟

نورا : ان ثمة واجبات أخرى لا تقل عن هذه قداسة .

هالم : لا أظن أن ثمة واجبات تعدل هذه الواجبات ، والا فما هى ؟

نورا : واجباتى نحو نفسى .

هالم : قبل كل شيء آخر .. تذكرى أنك زوجة .. و .. أم

نورا : لم أعد أومن بهذا بعد . والذى أومن به منذ الآن هو أنتى آدمية ..

كائن بشرى له عقل .. وفيه تفكير .. مثلك تماما - أو .. على الأقل .

يجب أن أحاول أن أكون كذلك .. وأنا أعلم تمام العلم ياتورقولد أن معظم

الناس قد يظنون أنك على حق .. وأن الآراء التى من قبيل آرائى لا وجود

لها الا فى الكتب ولكننى لم أعد أستطيع قط أن أقنع نفسى بما يقوله الناس ،

أو بما يوجد فى الكتب ولا بد لى من التفكير فى كل شيء لنفسى .. ومحاولة

فهم الأمور جميعا على حقيقتها .

هالم : الا تستطيعين أن تفهمى مكانك فى بيتك أنت ؟ أليس لك مرشد

يمكنك أن تعتمدى عليه فى مثل هذه الأمور كهذا المرشد ؟ أليس لك دين ؟
نورا : أخشى ياتورقولد ألا أعرف بالضبط ما هو الدين ؟
هالم : ماذا تقولين ؟

نورا : انى لا أعرف من أمر الدين الا ما قاله لى القس حينما ذهبوا بى
لتثبيت عمادى . لقد قال لى ان الدين هو ذاك وهذا وذلك .. وحينما أذهب
من هنا .. وأخلو الى نفسى .. فلسوف أنظر فى هذه الأمور أيضا .. سأنظر
فيما اذا كان ما قاله القس صحيحا أو غير صحيح .. أو .. على الأقل اذا ما كان
يصلح لى .

هالم : هذا ما لم يسمع به أحد عن فتاة فى مثل سنك . ولكن .. اذا كان
الدين لا يستطيع أن يهديك الصراط المستقيم .. فأتى لى الفرصة كي أهديك
وأوقظ ضميرك . انى أحسب أن لديك بقية من التمييز .. أو .. أجيبينى ان
لم يكن لديك شىء من ذلك .

نورا : أؤكد لك ياتورقولد أن هذا سؤال ليس من السهل الاجابة عليه ..
وأنا فى الواقع لا أعلم لى . وهذا أمر يحيرنى ويربكنى والذى أعرفه أننى
وأنت ننظر اليه نظرة مختلفة تمام الاختلاف . وقد أدركت أيضا أن القانون
شىء يختلف تماما مما كنت أعرف ، الا أننى وجدت أن من المستحيل أن
أقتنع بأن قانونكم هذا شىء صحيح أو سليم ، فوفقا لهذا القانون العجيب
لا يجوز للمرأة الاستغناء عن والدها المعجوز المحتضر ، أو انقاذ حياة زوجها
المريض المشفى على الموت . وهذا شىء لا يمكننى اعتقاده أو التسليم به .
هالم : انك تتحدثين كما لو كنت طفلة . وأنت لا تفهمين ظروف الدنيا التى
تعيشين فيها

نورا : كلا .. أنا لا أفهم من ذلك شيئا ، ولكنى سأحاول فهمها منذ
اليوم . انى سأنظر اذا كان فى وسمى أن أعرف من منا يمشى على هدى أو
على ضلال مبين .. دنياكم هذه .. أم .. أنا .

هالم : انك مريضة يا نورا . انك تخطرفين . انى أكاد أظنك فى غير عقلك .
نورا : بالعكس .. فأنا ما شعرت بأنى فى كمال عقلى وتام وعبى كهنة
الليلة .

هالم : وهل من كمال العقل وتام الوعى أن تهجرى زوجك وأولادك ؟
نورا : طبعا .. وأؤكد لك .

هالم : اذن .. فليس لهذا الا تفسير واحد .

نورا : ما هو ؟

هالم : هو أنك لم تعودى تحيينى .

نورا : كلا .. هذا هو الواقع بالضبط .

هالم : نورا .. وتستطيعين أن تقوليها .

نورا : أقولها .. وان كان قولها يؤلمنى ألما فظيما ياتور فولد .. لأنك كنت
دائما شديد العطف على .. لكن ما العمل .. وانا لم أعد أطيع .. ولم أعد
أحمل لك أى أثارة من الحب .

هالم : (مستعيدا رباطة جأشه) وهل هذا اعتقاد سليم وعن يقين أيضا ؟

نورا : أجل ، سليم كل السلامة .. وهو اليقين بعينه .. وهذا هو السبب
فى أننى لن البث هنا أكثر مما فعلت .

هالم : وهل تستطيعين أن تقولى لى ماذا صنعت حتى أستحق به أن أفقد
حبك ؟

نورا : طبعا .. أستطيع أن أقول لك . لقد كان هذا الليلة . وذلك عندما لم
تحصل المعجزة . عند ذلك لمست أنك لم تكن الرجل الذى كنت أظن .

هالم : كونى صريحة أكثر .. ودعى هذا الغموض ... أنا أفهمك .

نورا : لقد انتظرت على آخر من الجمر طوال ثمانى سنوات وأنا لا أدرى ..

نم عرفت معرفة أكيدة أن المعجزات لا تحدث كل يوم .. ثم حدث لى هذا
الهم المفاجئ ، فمرفت أن المعجزة سوف تحدث آخر الأمر .. وعند ما كان

خطاب كروجستاد مستقرا في صندوق بريدينا لم يساورنى الشك مطلقا في أنك سوف تتقبل تحدى هذا الرجل، وأنتك سوف تقول له: اذهب وانشر الموضوع بحذافيره على العالم أجمع . ولما حدث ..

هالم : نعم .. ماذا حدث إذن ؟ .. عندما عرضت زوجتى للعار والفضيحة ..
نورا : عندما حدث هذا كنت على يقين تام من أنك سوف تتقدم وتحمل العبء بأجمعه على عاتقك، ثم تقول: انى أنا المذنب .. أنا صنعت هذا !
هالم : نورا !..

نورا : أظن أننى لو كنت مكانك لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية في سبيلك ؟ كلا بالطبع . ولكن ماذا كان يمكن أن تساوى تعهداتى بجانب تعهداتك ؟ هذه هى « المعجزة » التى طالما كنت أتمناها وأخشأها .. والتى كانت تمنع هذا الذى فكرت فيه من قتل نفسى .

هالم : اننى أرى أن أصل الليل بالنهار ، راضيا مسرورا ، فى العمل من أجلك يانورا – وأن أتحمل الآلام والفاقة فى سبيلك .. ولكنى لا أحسب أن فى الدنيا أحدا يقبل أن يضحى بشرفه فى سبيل من يجب .

نورا : ان هذا الذى تخشأه شئ أقدمت عليه مئات الآلاف من النساء .
هالم : أوه .. انك تتكلمين وتفكرين بفكر الأطفال عديمى الاكتراث .

نورا : ربما .. لكنك أنت لا تتكلم ولا تفكر كما يتكلم الرجل الذى كنت أتمنى .. انك بمجرد أن زالت مخاوفك – وهى لم تكن مخاوف لما كان يتهددنى أنا .. ولكن لما كان يحدث لك أنت – أقول عندما انتهى كل شئ ، فيما يتعلق بك أنت ، عادت الأمور الى مجاريها تماما .. وكأننا لم يحدث شئ . وسرعان ما عادت نظرتك السابقة الى .. فأصبحت كما كنت قبرتك الصغيرة .. لعبتك التى ستعاملها فيما يلى من الأيام معاملة رقيقة وبمنتهى العناية .. خوفا عليها من أن تشرخ .. أو تنكسر لأنها فى نظرك هشة ولا تحتمل اللبس (واقمة) تورفولد .. عند ذلك فقط فطنت الى أننى

كنت طوال هذه السنين الثماني أعيش مع رجل غريب عني . والعجب أنني ولدت لهذا الرجل الغريب ثلاثة أطفال ! وا أسفاه ! أنني لا أطيق التفكير في ذلك ولا أتصوره ! انه يكاد يذيب نفسي ويفتت كبدي .

هالم (مكتئبا) : فهمت فهمت .. لقد حدثت هوة كبيرة بيننا .. وأنا لا أنكر هذا .. ولكن يانورا .. ألا يمكن سب هذه الهوة ؟

نورا : أنني بحالتي التي أنا فيها الآن .. لست لك بزوجة .

هالم : أنني يمكنني أن أصبح رجلا آخر .

نورا : ربما .. ولكن بشرط أن تنصرف عنك لعبتك .

هالم : ولكن الفراق .. فراقى عنك .. كلا كلا يانورا .. أنا لا أستطيع التفكير في هذه المشكلة .

نورا (خارجة من الباب الأيمن) : وهذا هو ما يحتم هذا الفراق ويجعله أمرا لا مفر منه . (تعود حاملة معطفها وقبعتها وفي يدها حقيبة صغيرة تضمها على كرسى بجوار المنضدة)

هالم : نورا .. نورا .. لا يمكنك أن تخرجي الآن ... انتظري حتى غد .

نورا (وهي تلبس معطفها) : لا يمكنني قضاء الليل في منزل رجل غريب .

هالم : ولكن .. ألا يمكننا أن نعيش هنا كأخ وأخت ؟

نورا (وهي تلبس قبعتها) انك تعرف تماما أن هذا لا يمكن أن يدوم

طويلا (تلف الشال حولها) وداعا ياتورقولد .. أنني لن أرى الصغار ، وأنا

على يقين من أنهم في أيدي أحسن من يدي .. اذ أنني بحالتي التي أنا عليها

الآن لا يمكن أن أكون ذات فائدة لهم .

هالم : ولكن قد يأتي اليوم يانورا .. اليوم الذي ..

نورا : ومن يدريني ؟. أنني ليس لدى أى فكرة عما سوف أصير اليه .

هالم : لكنك زوجتي مهما يكن من أمرك .

نورا : اسع ياتورقولد .. لقد سمعت أن المرأة حينما تهجر بيت زوجها :

كما أنا صانعة الآن .. يكون هو حرا من كل حق لها قبله .. ومهما يكن ..
فانى أغفيك من كل حق .. ولك ألا تشعر نحوى بأى قيد أو مسؤولية ..
كما سيكون هذا هو شأنى .

يجب أن يكون فراقنا حرا من كل قيد ، وعلى قدم المساواة .. وعلى
فكرة .. اليك هذا الخاتم .. أعطنى خاتمى .

هالم : وهذا أيضا ؟

نورا : وهذا أيضا .

هالم : ها هو ذا .

نورا : حسن . والآن .. انتهى كل شىء .. لقد وضعت المفاتيح هنا ..
والخدم يعرفون كل شىء فى المنزل — أحسن مما كنت أعرف أنا . وغدا ..
بعد أن أكون قد تركت كرستين .. ستأتى الى هنا لتحزم كل شىء أحضرته
معى من عند أبى .. وستشحن لى هذه الأشياء .

هالم : يعنى .. انتهى كل شىء .. كل شىء . ولن تفكرى فى مرة أخرى ؟
نورا : مبلغ علمى أننى سوف أفكر فىك وفى الأطفال تفكيرا كثيرا .. وفى
هذا المنزل أيضا .

هالم : وهل أكتب اليك يا نورا ؟

نورا : أبدا أبدا .. يجب ألا تفعل .

هالم : ولكن على الأقل .. اسمح لى بأن أرسل اليك ...

نورا : لاشىء .. لاشىء ..

هالم : اسمح لى بأن أساعدك اذا احتجت .

نورا : كلا .. فلا يمكن أن آخذ شيئا من رجل غريب .

هالم : نورا .. ألم يعد يمكن أن أكون لك الا رجلا غريبا ؟

نورا (وهى تتناول حقيبتها) : آه يا تورفولد .. من يدري ؟ .. فقد
يحدث أعجب ما كان يتوقمه الانسان .

هالم : وما عسى أن يكون هذا الشيء ؟ ..
نورا : هو أن يكون كل منا قد تغير .. تغير تغيرا تاما بحيث ... أوه ...
ياتورقولد .. اننى لم أعد أو من بعد بحدوث المعجزات .
هالم : ولكنى لن أترك أو من بذلك .. خبرينى .. تغير تغيرا تاما بحيث
ماذا ؟ ..

نورا : بحيث يمكن أن تكون حياتنا مع بعضنا حياة زوجية حقيقية . وداعا .
(تخرج من باب الصلاة) .

هالم (يتهاوى على مقعد عند الباب ويغطى وجهه بيديه) نورا .. نورا
(ينظر حوله ثم يقف) فراغ ! لقد ذهبت (اشراقة من الأمل تلمع فى قلبه)
أعجب العجائب وأعظم المعجزات (يسمع باب المنزل وهو ينغلق من بعيد ..
من تحت) ..

ستار

والآن فاقرا الصراع الواثب الذى قدمناه لك مرة أخرى ، ذان مما يستحق
الاهتمام أن ننظر فى الطريقة التى يمكن بواسطتها أن يتسبب استبعادنا لحسن
التنقل فى جعل الصراع الصاعد صراعا واثبا .

الصراع الصاعد - « المتدرج »

الصراع الصاعد - أى المتدرج - هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة، ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت لها أبعادها الثلاثة ، وقامت بينها الوحدة على أساس قوييم ثابت .

مقدمة : هذا جابلر Hedda Gabler الكاتب ايسن هى « الأنانية المنتفخة .. أى العجب بالذات - تقضى على نفسها. » فهذا جابلر تقتل نفسها فى آخر هذه الرواية لأنها لغباوتها وعدم تبصرها تقع فى الشرك الذى صنعه بيديها .

ونحن نلاحظ عند افتتاح الرواية أن تسمان وزوجته هذا جابلر قد عادا من شهر عسلهما فى الليلة السالفة ، ولا تكاد شمس الغد تبزغ حتى تصل مس تسمان - العمة التى كان يعيش تسمان معها - لترى ان كان كل شئ يسير على ما يرام . لقد كانت هى وأختها المريضة طريحة الفراش قد رهنتا معاشهما السنوى الصغير ليكفلا بيتا للزوجين الحديثى عهد بالزواج . وكانت مس تسمان تنظر الى تسمان نظرتها الى ابنها . كما كان هو يعدها أما له ... وأبا أيضا !

تسمان : ما شاء الله ! يالها من قبعة فاخرة تلك القبعة التى كنت تلبسينها (القبعة فى يده وهو ينظر اليها من جميع جوانبها)

مس ت : لقد اشتريتها على حساب هذا

تسمان : على حساب هذا ؟ وكيف ؟

مس ت : نعم، حتى لا تخجل هذا منى اذا تصادف أن خرجنا معا (يضع تسمان القبعة . ولا يكاد ، حتى تدخل هذا . انها فتاة سريعة الغضب. مس تسمان تعطى تسمان حزمة)

تسمان : بالله هل ادخرتهما لى حقا ياعمة جوبليا ؟ هذا . اليس هذا شيئا مؤثرا ؟

هذا : وما ذاك ياتسمان ؟

تسمان : شبشبى (١) : خفاى القديمان العزيزان

هذا : شىء مؤثر حقا ! اطالما سمعتك تتحدث عنهما ونحن بالخارج .

تسمان : أجل . لقد كنت فى شدة الحاجة اليهما (يتجه نحوها) والآن أنظري اليهما يا هذا .

هذا (يتجه نحو الموقد) : شكرا .. فى الواقع هذا شىء لا يهمنى .

تسمان : (وهو يتبعها) خذى بالك أرجوك . ان العمة رينا ، بالرغم من مرضها . هى التى طرزتهما لى . أوه .. انك لا تعرفين كم تثيران عندى من الذكريات .

هذا : (بالقرب من المنضدة) هذا أمر لا يهمنى .

مس ت : طبعا هذا أمر لا يهم هذا يا جورج .

تسمان : حسن .. لكنها لما كانت اصبحت واحدة من العائلة ف ..

هذا : (مقاطعة) اننا لن نجارى هذه الخادمة أبدا ياتسمان (كانت الخادمة قد تبنت تسمان بالفعل وكانت تحنو عليه كأمة) .

مس ت : لا تجاروا برتا ؟

تسمان : (لهذا) لماذا يا عزيزتى ؟ ما الذى وضع هذه الفكرة فى رأسك ؟

هذا : (مشيرة باصبعها) انظر هنا .. لقد تركت قبعتها مطروحة على أحد الكراسى .

تسمان : (فى اندهال وذعر — يسقط الخفين على الأرض) لماذا يا هذا ؟

هذا : تصور .. اذا دخل أحد ولاحظ هذا

(١) الشبشب هو بالعربية الفصحى الكوث بسكون الواو ، وهى كلمة غير حية ولا مسرحية .
(د . خ)

تسمان : ولكن ياهدا - ان هذه قبعة العمة جوليا

هذا : صحيح ؟

مس ت : (وهى تتناول القبعة) أجل .. صحيح .. انها قبعتى .. وأكثر من هذا .. انها ليست قديمة يامدام هذا .

هذا : فى الواقع أنا لم أدقق النظر فيها يامس تسمان .

مس ت : (وهى تحزم القبعة) أرجو أن أقول ان هذه هى أول مرة ألبسها - أول مرة .

تسمان : وهى قبعة جميلة جدا .. فى منتهى الجمال .

مس ت : أوه ياچورج .. انها ليست بمثل هذه الدرجة (تتلفت حولها) أين شمسيتى ؟ ها هى ذى (تأخذها) انها ملكى أنا (مغفمة) وليست ملك برتا .

تسمان : قبعة جديدة وشمسية جديدة .. خذى بالك يا هذا ...

هذا : حاجة عظيمة حقاً .

تسمان : أجل .. أليس كذلك .. ولكن ياعمة .. ألقى نظرة فاحصة على هذا قبل أن تذهبى ... أنظرى كم هى رائعة .

مس تسمان : ياولدى العزيزين .. وأى جديد فى هذا ؟ لقد كانت هذا رائعة دائماً (تنصرف)

تسمان (متابعا) ، أجل ولكن هل لاحظت كل هذه الفخامة التى تكسوها ؟. أرايت كيف سمعت فى هذه الرحلة ؟.

هذا (وهى تعبر الغرفة) : أوه .. أرجوك كفى ثرثرة .

وعلى هذا النحو .. وقبل أن تنتهى من أول الرواية صفحات قلائل ، نكون ازاء هذه الشخصيات الثلاث الكاملة .. البالغة غاية النضج .. وكأننا كنا نعرفها من قبل .. وعلى صلة بها .. انها شخصيات حية نابضة .. بينما يحتاج المؤلف فى مسرحية فرحة العييط Idiot's Delight الى فصلين ونصف

الفصل لكى يجمع بين شخصيتى روايته الرئيسيتين ، وليجعلهما تتحديان.
عالما بأجمعه .. عالما معاديا .. فى المشهد الختامى من الرواية .

فلماذا ياترى كان أول مانشب فى مسرحية هذا جابلر هو هذا الصراع
الصاعد المتدرج اللطيف ؟. السبب فى ذلك هو وحدة الأضداد ، ثم هذه
الشخصيات البديعة التكوين التى يدين أصحابها باعتقادات قوية راسخة ..
ان هذا تزدرى تسمان . كما تزدرى كل شىء يعجب به أو يدافع عنه . وهى
تفعل هذا فى غير لين أو تراخ . وقد تزوجته لأنها رأت أنه سيكون رجلا مطواعا
لن يخالف عن أمرها فى شىء ، ولن يعارض رغبة من رغباتها أبدا ، ولأنها
سوف تستعمله لهذه المزايا التى فيه لكى يكون سلما لها ترقى فوقه الى منزلة
أعلى فى الهيئة الاجتماعية . فهل ياترى تستطيع أن تفسد عليه نفسه ، وتلف
فيه روح هذا النقاء ، وتلك الأمانة المرتابة ، الدقيقة ، المتزمته .

لعل أحدا من الكتاب المسرحيين لم يؤت موهبة ابسن فى رسم شخصيات
روايته بهذه المقدرة الفائقة ، وابرار خصائص كل شخصية فيها ، بحيث
بدو كل منها شخصية متميزة مختلفة عن غيرها اختلافا تاما – وهذا كله
بدون مقدمة منطقية محددة تحديدا جيدا .

ان من اليسير الوصول الى توفير التوتر فى المسرحية اذا جعلنا شخصياتها
شخصيات صلبة مستمسكة بأرائها ، لاتعرف المساومة ولا تلين ، ولا تأخذ
بأنصاف الحاول فى معركة حياة أو موت . ان المقدمة المنطقية يجب أن تكشف
عن هدف الرواية ، أما الشخصيات المسرحية فيجب أن تساق الى هذا
الهدف كما كان القدر يفعل فى المسرحية اليونانية تماما .

ونحن نلاحظ أن الصراع الصاعد – المتدرج – فى ملهواه طرطوف يعزى
الى أورجون – الشخصية المحورية فى الرواية – والذى يثير الصراع فيها
ويخلقه .. انه شخص لايلين ولا يساوم فى رأى يراه أو عقيدة يدين بها ..
وهو يبدأ ذلك حينما ييدهنا بتصريحه التالى :

«ان طرطوف قد فصل بين روحى وبين هؤلاء ، وعلمنى ألا أشغل فؤادى .
بأمر من أمور هذه الحياة الدنيا .. فاذا كان لابد لى بعد اليوم من أن أرى
أمى أو زوجتى أو أبنائى وهم يجودون بأرواحهم فى ساعة الموت فيجب أن
أقف من هذا كله بلا ألم .. وبلا توجع » .

فأى انسان يستطيع أن يفوه بمثل هذه الأقوال جدير بأن ينشب من حوله
صراعا ... وصراعا غنيفا .. وقد فعل أورجون

فكما أن استمساك هالمr بالأمانة المطلقة، وكما أن كبرياءه المدنية وتزمته فى ذلك
كله هو الذى كان يدفع بمرحية « بيت دمية » وينشب فيها معركة الصراع
كذلك نجد أن تعصب أورجون لطرطوف ، ذلك التعصب المسعور الذى
لا ينشئ ، واعتقاده الأعمى فى طهر طرطوف ، قد جلب عليه كل الدواهى
والنكبات التى حلت به . ونحن نكرر عبارة «التعصب المسعور» ونؤكددها .
لقد كان باجو فى « عطيل » صلبا لا يلين . وكذلك كانت صلابة هاملت
وتشبثه ، ذلك التشبث الذى يشبه تشبث الكلاب الضارية بفريستها ، هو
الذى كان يسوق هاملت ويدفعه دفعا الى نهايته المريرة . كما كانت رغبة
أوديب ، تلك الرغبة المتأصلة فى أعشار قلبه لكمى يعرف قاتل الملك لا يوس ،
هى التى جلبت عليه التجميعه ، وأسرعت بها اليه . فأمثال هذه الشخصيات
ذات الارادة الحديدية التى تأخذ بزمامها مقدمات منطقية مهضومة
ومفهومة فهما جيذا .. مقدمات واضحة بارزة المعالم لا يمكن الا أن ترتفع
بالمسرحية الى أعلى الذرى .

ان الرواية اذا توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان ، لاتعرفان
المساومة ، كان هذا كفيلا بأن يخلق فيها صراعا صاعدا كله بطولة وكله شهامة .
لاتصدق من يقول لك انه لاتوجد الا أنماط معينة فحسب من أنماط
الصراع هى التى تتوافر فيها القيمة المسرحية والقيمة التمثيلية ، اذ كل الأنماط
صالحة مادمت تتوخى أن تكون شخصياتك مستكملة أبعادها الثلاثة ،

أخنى مقوماتها الجسدية والنفسية والاجتماعية ، وما دمت تتوخى أن تكون
مقدمتك المنطقية — أى الفكرة الأساسية التى تقوم عليها روايتك — مقدمة
واضحة بارزة المعالم .. وتستطيع هذه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها عن
طريق الصراع ، فتكون لها قيمتها المسرحية وتضمن لنفسها اثارة الترقب ،
كما تضمن جميع المزايا التى يسميها المتشدقون مزايا « مسرحية » .

والملاحظ أن ماندرز فى مسرحية «أشباح» يعارض مسز آلفنج فى أول
الأمر معارضة لينة لاتلبث أن تتحول الى صراع صاعد فى هوادة وبطء ..
« ماندرز : آه .. هاهى ذى ثمرة قراءتك .. لقد حملت فاكهة شهية جنية
— تلك المؤلفات الكريمة الهدامة الحرة التفكير . »

(يالماندرز البائس المسكين ! كم هو على حق فيما يتهم به مسز آلفنج :
انه يشعر كأنما قد قال فيها آخر مايمكن أن يقال ، واذا هى قد قضى عليها
لقد كان هجومه عليها لوما ودينونة .. والآن نشهد الهجوم المضاد .. هذا
الصراع المنظم . ان اللوم وحده لايمكن أن يتطور الى صراع اذا أقره
الشخص الذى وجه اليه وقبله . أما مسز آلفنج فهى ترفض هذا اللوم وتقذف
به فى وجه ماندرز) .

مسز آلفنج : انك مخطئ فيما تدعى يا صديقى . انك أنت الشخص الذى
جعلنى أبدأ فى التفكير .. وأنا مدينة لك بأعظم آيات الشكر على ذلك .
(ولا عجب أن يصيح ماندرز مذعورا : « أنا ؟ . ان الهجوم المضاد يجب
أن يكون أعنف من الهجوم لكيلا يكون الصراع صراعا ساكنا .. ومسز
آلفنج من أجل هذا تمترف بالفعللة .. لكنها تلقى بالمسئولية على رأس من
يتهمها)

مسز آلفنج : أجل كان ذلك باجبارك اياى على الخضوع والاستسلام
لما تسميه أنت واجبى والتزاماتى .. وبالثناء على ماثارت عليه نفسى من
حسبيها ، ووصفك له بأنه حق وعدل .. وهو ماثارت عليه ثورتها على شيء

مبقوت مشعوم .. لقد كان هذا هو مادفعنى الى فحص تعاليمك فحص الناقد المدقق ، ولم أكن أريد الا أن أكشف الغطاء عن نقطة واحدة منها فحسب ، ولكنى لم أكد أكشف الغطاء عنها جميعا حتى انهار بنيانها كله من الأساس وعند ذلك فقط عرفت ان تعاليمك كانت تعاليم آلية .. وزائفة ..
(لقد أجبرته على أن يقف منها موقف المدافع . فاذا هو يتراجع قليلا ..
ثم اذا هو يهاجم .. ثم يقوم بهجومه المضاد)
ماندرز : (فى لطف ولهجة عاطفية) أهذا هو كل ما صنعته فى أعنف نضال خضته فى حياتى ؟

(لقد عرضت مسز آلفنج عليه نفسها فى لحظة حرجة .. وهو يذكرها بالتضحية التى تحملها حينما رفض ما عرضته عليه .. وهذا السؤال اللطيف الناعم الذى وجهه اليها هو من باب التحدى الذى تتقبله مسز آلفنج فتقول :
مسز آلفنج : بل أفضل أن تسميه أخزى هزيمة حلت بك فى الحياة !
وهكذا نلاحظ أن كل كلمة هنا تتقدم بالصراع وتزيده استعاراً
اننى اذا قلت لأى انسان انك لص .. كانت هذه دعوة الى صراع ، ولكن لائىء أكثر من هذا . فالصراع يفتقر الى أمور أخرى غير هذه الدعوة .. وهو فى ذلك مثل حمل المرأة الذى لا بد فيه من تلاقى الذكر بالأنثى لكى يتم . وقد يجيبك الرجل الذى اتهمته باللصوصية : « فتح عينيك .. وانظر من تخاطب ! » ثم لا يهتم بما اتهمته به ، ولا يميز التفاتا . ويكون بهنأ كالذى أجهض المرأة الحبلى ولم يتركها لتضع حملها وتنجب طفلها .. لقد قطع عليك السبيل الى الصراع — الى المعركة . أما اذا رد عليك بمثل ما خاطبته ودعاك لصا .. كان هذا بشيرا بنشوب الصراع .

ان المسرحية ليست صورة من الحياة كما يتوهم بعضهم ، لكنها جوهرها ، ومن هنا كان واجبا فى المسرح أن نلخص الحياة ونكتفها . والناس فى الحياة يتشاجرون عاما ويتربصون آخر دون أن يحسموا سبب خلافهم ... أما فى

المسرحية فيجب تلخيص هذا وتكثيفه ، والاقتصار فيه على الجوهر .. على اللباب .. والاكتفاء بالايهام عما حدث خلال السنين من مفاصمات ، دون الاكثار من الحوار السطحي .

ومن المهم جدا أن نلاحظ أن الصراع - التدريجي - قد تم في ملهامة طرطوف بطريقة تختلف عن الطريقة التي تم بواسطتها في « بيت دمية » ونحن نلاحظ في مسرحيات ابسن ، أن الصراع معناه نزال حقيقى بين الشخصيات ، بينما مولير في طرطوف يبدأ بفئة تقف ضد فئة أخرى . فإصرار أورجون على أن يقضى على نفسه بنفسه لا يمكن أن نعده صراعا .. ومع هذا فهو يحدث توترا صاعدا .. مستمرا . وهلم فلنلاحظه فيما يلى :

أورجون : ان ما أنا فاعله من تحويل جميع ثروتى اليك وتنازلى عنها لك هو فعلة من فعال الهبة التى ستتخذ اجراء قانونيا لا مطعن فيه .

(فهذا الكلام ليس هجوما فى الواقع)

طرطوف : (متراجعا) لى أنا ! أوه أيها الأخ ! كيف يمكنك أن تفكر فى هذا !

(وهذا أيضا ليس هجوما مضادا)

أورجون : عجباً .. أقول لك الحق .. ان قصتك هى التى ألفت بهذه الفكرة فى دماغى

طرطوف : قصتى أنا ؟

أورجون : أجل - قصتك التى رويتها لى عن أحد أصدقائك من مدينة ليون . أعنى ليموجس .. مؤكد أنت لم تنس هذا ..

طرطوف : أوه ذكرت ذكرت .. ولكن .. تالله لو كنت أعرف أنها كانت تدفعك الى ذلك ، ياشقيق الروح ، لفضلت أن أقطع لسانى قبل أن أقصها عليك

أورجون : ولكنك لا .. لا تعنى أنك ترفض

طرطوف : حاشى .. وكيف يمكننى أن أتقبل مثل هذه المسؤولية الثقيلة ؟
أورجون : ولم لا ؟ لقد قبلها بطل القصة .
طرطوف : آه يا شقيق الروح .. لقد كان قديسا .. بينما أنا سقط متاع
لا قيمة له

أورجون : قديس ! أنا لا أعرف فى الدنيا كلها من هو أشد قداسة منك
ياسيدى .. أو من يمكن أن أجعله موضع ثقتى المطلقة أكثر منك
طرطوف : لو أننى قبلت منك هذه الوديعة لظن الناس .. عباد الشيطان
الرجيم ، بليال ، أننى استغللت طبيعتك وطهارة نفسك .
أورجون : ان فكرة الناس عنى خير من ذلك يا صديقى ، وأنا لست هذا
المخلوق الذى يمكن استغفاله أو التفرير به بسهولة .
طرطوف : أنا لا يهمنى ما قد يقولون عنى يا شقيق الروح . ولكن ما يقولونه
عنك

أورجون : اذن .. فلا عليك من ذلك يا أخى .. فان غاية سرورى هى أن
أجعلهم يثرثرون ويقولون ما يقولون . ثم .. فكر .. فكر فى القوة على فعل
الخير التى تتيحها لك هذه العملية ! انك بواسطتها تستطيع أن تصاح مافسد
من أمر أسرتى العنيدة المتمردة ، وتنقذها انقاذا تاما من رخاوتها وتهاونها ..
ومن هذا الاسراف الذى طالما ساء روحك اللطيفة

طرطوف : حقا انها يمكن أن تتيح لى امكانيات عظيمة فى هذا السبيل
أورجون : ها .. ها أنت ذا تسلم بذلك .. اذن فهل لا يكون من الواجب
عليك أن تقبل هبتى من أجل مصلحتى ومصلحتهم أيضا ؟
طرطوف : أنا لم أنظر اليها من تلك الناحية من قبل .. ليكن ما أردت
أورجون : اتفقنا . ان خلاصهم فى يديك يا أخى ، فهل ترضى أن تتركهم
ليهلكوا حتى ينقطع دابرهم ؟

طرطوف : قد غلبتنى حجتك يا صديقى العزيز . لقد أخطأت بترددى

أورجون : اذن فانت تقبل الوقفية .

طرطوف : لتكن مشيئة السماء فى هذه كما فى كل الأشياء الأخرى . أقبل .
(ويضع حجة الوقفية فى صدره)

والى هنا لانى أى صراع . الا أننا نعلم أن أورجون . ذلك المغفل .
ليس وحده الذى سوف تقضى عليه هذه الوقفية .. بل سوف تشركه فى ذلك
الغراب أسرته الحبيبة المحتشمة أيضا . لسوف نرى بأفئاس مبهورة كيف
يستعمل طرطوف هذا السلطان الجديد الذى حصل عليه . وهذا المشهد هو
فى الواقع مشهد تمهيدى للصراع .. مشهد يشف عما سوف ينشب من
صراع

اننا هنا نواجه صراعاً صاعداً أو تدريجياً — يختلف عن ذلك الصراع الذى
شرحناه من قبل . ونحن نتساءل عن أى الطريقتين أفضل ؟ ونحن نجيب أيضاً
بأن كل طريقة منهما هى طريقة حسنة اذا كانت تساعد الصراع على أن ينشب
ويتطور تطوراً تدريجياً . وقد حقق مولير صراعه بتوحيده صفوف أسرة
أورجون لكى تهزم طرطوف ومن يشد على يده (طائفة ضد طائفة) وقد
كان تردد طرطوف فى قبول هبة أورجون ثقافاً واضحاً واستخذاء مصطنعاً ،
ولم يكن فى ذلك شئ من الصراع بالمرّة . الا أن الهبة نفسها هى التى تحدث
التوتر وتؤمى الى معركة الحياة أو الموت التى سوف تنشب بينه وبين العائلة
ولنعد لحظة الى مسرحية « أشباح » لنسمع ماندرز يقول :

« آه : هاهى ذى ثمرة قراءتك .. لقد حملت فاكهة شهية جنية — تلك
المؤلفات الكريمة الهدامة الحرة التفكير . »

ولو أن مسز آلفنج أجابت : « حقيقة ؟ » أو « وما شأنك أنت والكتب » أو
أى شئ من هذا مما يكون فيه توبيخ لماندرز دون أن تهاجمه ، لتحول
الصراع فى الحال فصار صراعاً ساكناً .. راكداً .. لكن مسز آلفنج تجيب :
« انك مخطيء فيما تدعى يا صديقى »

وهى بهذا تنفى ثانيا عاما ، أولا ، لأنها تضيف عامل السخرية والتهمك بقولها له : « ياسديقى » ثم تأتى الجملة التالية فتكون قبلة تحمل الهجوم الى أرض العدو .. انها ضربة بكر ، تكاد تصيب عدوها بالشلل :
« انك أنت الشخص الذى جعلنى أبدأ بالتفكير ، وأنا مدينة لك بأعظم آيات الشكر على ذلك »

وقول ماندروز : « أنا » مساوية لكلمة « آخ » فى حلقة الملائكة بل لكلمة : « Fou » أى ضربة خطأ فى المباريات الرياضية .

وتمضى مسز آلفنج فى هجومها فلا تنفك تكيل اللكمات لماندروز التمس ، ثم تصفى حسابها معه بلكمة قاضية .. الا أنها تخطئ هدفها بمسافة بسيطة .. ولو قد نجحت مسز آلفنج فى القضاء على خصمها لانتهمت الرواية طبعا .. على أن ماندروز ليس محاربا يستهان به هو أيضا ، فهو حينما يترنح من ضربة ، يأخذ فى المناوشة حتى يستعيد أنفاسه ثم اذا هو يشرع فى هجومه المضاد بشراسة وتوحش . فهذا هو من الصراع الصاعد .

مسز آلفنج : بل أفضل أن تسميه أخزى هزيمة حلت بك فى الحياة (وهذه هى اللكمة القاضية — أو ال أيركت — التى أخطأت ذقن ماندروز) ماندروز : (مناوشا) بل لقد كان أكبر انتصار فزت به فى حياتى ياهيلين (١) انتصارى على نفسى

مسز آلفنج : (متأللة ولكنها ترسم خطتها) لقد كان ظلما لحق بكلينا .. وتصرفا خاطئا

ماندروز : (وقد رأى ثغرة فأراد أن ينفذ منها) ظلم ؟ أكان الذى صنعته أنا ظلما حين نصحت لك كزوجة بالعودة الى زوجك الشرعى حينما لجأت

(١) المقصود هنا تشبيه مسز آلفنج حينما كان يحبها القس ماندروز بهيلين اليونانية . وسبب حرب طروادة . (د . خ)

الى شبه شاردة مسلوقة الفكر وأنت تصيحين : « هأنذا .. خذنى »
أكان ذلك ظلما وتصرفا خاطئا ؟

ان الصراع لا يزال يشتد ويشدد ، كاشفا لنا عن أعماق مشاعر الشخصيات ،
عن العوامل التى صنعت هذه الشخصيات وجملتها تفعل كما كانت تفعل
من قبل ، والموقف الذى تفقه الآن ، والوجهة التى تتجه اليها . ولكل
شخصية مقدماتها المنطقية المحددة الواضحة فى الحياة .. انها شخصيات تعرف
ماتريد - وتناضل فى سبيله .

ويوجين أونيل فى مسرحيته : « الكترا تلبس ثياب الحداد » يعطينا مثالا
رائعا للصراع الصاعد . وليس يعيب هذه الرواية الا أن شخصياتها لا تشمر
بالحافز العميق الذى يدفعها الى الفعل بالرغم من معركة الحياة أو الموت التى
تخوضها .

واذا قرأت مجمل الرواية فى آخر الكتاب وجدت أن ثمة قوة محركة
لا تقاوم تدفع الشخصيات نحو نهاياتها المحتومة - لافئيا لكى تثار لأبيها ،
وكرستين لكى تحرر نفسها من أسر زوجها .

ان الصراع فى هذه الرواية يأتى فى أمواج متلاحفة ، ولا ينفك يرتفع
ويرتفع الى ذروة مخيفة وفى قوة كاسحة - الى أن، نشرق فى فحص الشخصيات
وانعام النظر فيها . فاذا انتهينا من ذلك تحققنا والأسفاه أن كل هذه الدماء
وكل تلك البروق والرمود لم تكن الا خداعا .. اننا لا يمكن أن نصدقهم ..
ان أصحابها لم يكونوا أناسا أحياء لقد كانوا مجرد خلق خرج من دماغ
المؤلف الذى آتاه الله حيوية خارقة غير عادية ، وقوة لا ينصورها العقل
استطاع بهما أن يجعل هذه الشخصيات تسلك كما تسلك مخلوقات الله الحية
الواعية . فاذا هو تركهم وشأنهم لحظة واحدة رأيتهم ينهارون تحت عبء
وجودهم نفسه .. ولا غير هذا العبء .

ان الشخصيات تمضى لما يوجهها اليه المؤلف فى غير توقف ولا تالكؤ ، ودون

أن تكون لها ارادة من ذاتها . فلاثينيا تكره أمها كرها عميقا مرا لأن هذا الكره يخلق صراعا ولا بد . وهى تكتشف عن أمها أمورا قد تقلل من حبها الحميم لها .. لكنها تتغاضى عن تلك الأمور وكأنها لم تكن . وكان هذا واجبا مفروضا عليها اذا كان لابد لها من القيام بالدور الذى فرضه عليها المؤلف .

والكاپتن بونت يكره آل مانون لأنهم تركوا أمهم تموت جوعا .. أما أنه هو نفسه قد تركها عدة سنين ، وهجرها لتلقى ما قسم لها وحدها دون مساعد أو مواس أو معين .. فهذا شئ لا يهم ! وكيف يهم هذا والصراع واجب أن يمضى فى سبيله !

وكرستيان تكره زوجها لأن حبها إياه قد تحول الى بغضاء وكرهية ، ومن ثمة فهم يقتله ... ولكن ما الذى جعل حبه لها يتحول الى كراهية ؟ علم ذلك عند المؤلف الذى لا يحير جوابا !

وعذر أونيل فى اخفاء أسراره عنا عذر واضح ، فهو نفسه لا يدري . انه لم يعد مقدمة منطقية .. أى فكرة أساسية ... لروايته كى تمضى فى ضوءها الى هدف مقصود وغرض منشود .

لقد حاكى أونيل الأصل اليونانى للرواية .. وظن أنه اذا اتخذ القضاء والقدر مكان المقدمة المنطقية فانه سوف يضمن بذلك قوة دافعة يمكن أن تناظر تلك القوة التى كانت تدفع المسرحيات اليونانية الى غايتها . لكنه أخفق فى هذا ، لأن المسرحيات اليونانية كانت لها مقدماتها المستخفية وراء قناع القضاء والقدر .. بينما أونيل لم يكن يستعين الا بالقدر الأعمى فحسب ، دون أن يستعين بأية مقدمة منطقية .

فالصراع الصاعد ، كما رأينا ، يمكن أن يتحقق بوجود شخصيات سطحية لا تدفعها الا دوافع رديئة مفتعلة . ولكن هذا النوع من الروايات ليس هو النوع الذى تتوخاه .. ان مثل تلك الروايات قد تترك أثرها فىنا .. بل ربما

كانت قيمة بابتعاث الرعب فينا ونحن نشهد تمثيلها في المسرح ، حتى اذا
خرجنا منه لم تصبح أكثر من ذكرى ، لأنها مقطوعة الصلة بالحياة كما نعرفها ،
ولأن شخصياتها لم تتوافر فيها الابعاد الثلاثة المعروفة ..

وأعود فأكرر ما قلته مرارا من أن الصراع الصاعد يعنى مقدمة منطقية
واضحة بارزة المعالم ووحدة أضداد وشخصيات. توافرت لها أبعادها الثلاثة
اعنى مقوماتها الثلاثة : الجسمية والنفسية والاجتماعية ..

الحسرة

من السهولة بمكان التوكل بأن في العاصفة لونا من ألوان الصراع ، الا
الذي نراه ونسميه عاصفة أو «اعصارا» ان هو في الحقيقة الا «ذروة»
لأنه نتيجة لمئات بل آلاف من ألوان الصراع الصغيرة كل منها أكبر من الآخر
وأشد خطورة الى أن تصل الى الأزمة - الهدوء الذي يسبق العاصفة . ففى
هذه اللحظة الأخيرة يتخذ القرار ، فاما أن تمر العاصفة ، واما أن تثور بكل
عنفها .

وحينما نفكر في أن ظاهرة من ظواهر الطبيعة قد نخطئ فلا نفكر لها
الا في سبب واحد من أسبابها ، فنزعم أن العاصفة تبدأ بكذا أو كذا من
الطرق ، ناسين أن كل عاصفة من العواصف لها أسباب تختلف في كل عاصفة
عن غيرها من العواصف الأخرى ، وان كانت نتائجها جميعا واحدة في
جوهرها . وهى في هذا تشبه الموت تماما .. الموت الذي هو نتيجة لظروف
مختلفة ، وان كان الموت هو الموت في جوهره ولبابه .

وكل صراع انما يتألف من هجوم وهجوم مضاد ، الا أن كل صراع
يختلف عن جميع أنواع الصراع الأخرى . فثمة انتقالات صغيرة - وقد
تكون حركات لا يكاد يظن اليها أحد - هى التى تحد: الصراع الصاعد
الذى سوف تستعمله . وهذه الانتقالات بدورها تحددها الشخصيات
الفردية . فإذا كان صاحب إحدى الشخصيات مفكرا بطيء التفكير ، أو
مترائيا فاطر الهمة ، فان انتقاله يؤثر في الصراع نتيجة لتراخيه وفتور
همته . ولما لم يكن في الدنيا كلها شخصا يمكن أن يتشابهها تماما في طريقة
تفكيرهما . فانه لا يمكن أن يوجد انتقالان ، ولا صراعان ، متماثلان اطلاقا .

وهلم نلاحظ نورا وهلمر لحظة عابرة .. هلم فلتر الدوافع التى تدفعهما
وهما لا يعرفانها ، لماذا ترضى نورا حينما يكون رضاها ذاك مؤيدا لحجة
هلمر ضدها ؟. وما هذا الذى تنطوى عليه جملة بسيطة ؟.
هاهو ذا هلمر قد عرف الآن فقط سر التزوير الذى ارتكبه نورا ، وها
هو ذا يشتد تأثيره فيقول لها :

هلمر : أيتها المخلوقة التعسة — ماذا صنعت ؟.

(ان هذا الذى يقوله ليس هجوما . انه يعلم تمام العلم ماذا صنعت ...
لكنه مذعور أشد الذعر حتى لا يكاد يصدق . انه فى ثورة بينه وبين نفسه ،
وهو فى أشد الحاجة الى تعويذة ترد اليه أنفاسه ، ولكن هذا السطر يشف
عن الهجوم الشنيع الذى لا يلبث أن يجىء)
نورا : دعنى أذهب . انك لن تقاسى شيئا فى سبيلى ، ولن تحمل عبء
ما صنعت أنا .

(وليس قولها هجوما مضادا .. الا أن الصراع يواصل صعوده مع
ذاك . انها لا تدرى أن هلمر لديه أى نية بأخذ المسؤولية على عاتقه ، ولا هى
متحققة تماما أنه غاضب عليها . انها تعرف أنه قد ثار ، لكنه لم يكن يقصد أن
يثور . وهى تستبقى تلك الاثارة الأخيرة من سذاجتها التى تجعلها بهذه
الدرجة الكبيرة من اثارة العواطف وهى تواجه الخطر الداهم . وهذه ليست
جملة مقاتلة اذن ، لكنها من جمل الانتقال التى تساعد على ارتفاع الصراع
والصعود به) .

اننا لو لم نعرف هلمر ، ونعرف شخصيته ، وحيرته ووساوسه الأدبية،
وأماته المتزمتة التى تبلغ حد التعصب ، لما أمكن أن يبلغ نضال نورا مع
كروجستاد حد الصراع على الاطلاق ، ولما أمكن أن يكون ثمة شيء نعلل
النفس به أو تتطلع اليه ، ولما كان ثمة الا سؤال واحد هو : من منهما ياترى
يستطيع أن يحتال على صاحبه ؟. وبالأحرى : (يضحك على ذقنه !) . ومن

ثمة لاتصبح الحركة الصغيرة حركة مهمة الا من حيث صلتها بالحركة الكبرى .

• • • •

ونحن نجد فى رواية Hay Fever « حمى الدريس » مادة طبية توضح لنا ذلك والمشهد الذى نستخلصه منها لايشتمل على أية حركات كبيرة . اذ ليس فيه مثلا شئ يواجه خطرا ، ولا شئ يجعل الحركات الصغيرة شيئا هاما . واذا كانت احدى شخصياته يمكن الاستغناء عنها فلا ضير من ذلك — ولا لوم — على أن كون الرواية ملهة لانهض لتبرير مثل هذا العيب الشديد ، بدليل أن الرواية لم تكن من الملهى الطبية بحال .

ان الشروح والتحقيقات المعروضة عقب كل الكلام — سواء كان الكلام هجوما أو صراعا صاعدا ، أو هجوما مضادا دليل على امكانيات الكلام التطور فى كل صراع .

مشهد من رواية Hay Fever تأليف بول كوارد :

(أسرة تتكون من أم جميلة جذابة كانت ممثلة سابقا . ومن والد بهى الطامة يؤلف القصص ومن ابن وابنة جميلى الطلعة ، ولا شئ غير ذلك ، وقد دعت الأسرة بعض الضيوف لقضاء نهاية الأسبوع معهم .. ودعا كل منهم واحدا من أصحابه .. فالأم چودث دعت صديقتها الفلانية .. والأب — ديشد دعا صديقه الفلانى .. والابنة سورل دعت صديقتها الفلانية .. والابن سيمون دعا ... هل تستطيع أن تحزر من ؟ .. والجميع يتشاحنون حول توتيات النوم ، ويستمترون فى مشاحناتهم حتى يصل الضيوف — الضيوف الأربعة العاديون الذين يخدمون العائلة كما يخدم الأغرار السذج)

سورل : لقد كان يجب على أن أفكر فى أنك أعلى من أن تشجع هؤلاء الناس الصغار التافهين البله الذين تسحرم شهرتك . (هجوم)
چودث : قد يكون هذا صحيحا ؛ لكنى لا أسمح لأحد ، الا لى أنا ، بالنقد .. وملاحظة العيوب (هجوم مضاد صاعد)

سورل : هذا اسفاف رخيص .. اسفاف مؤسف . (هجوم صاعد) .
چودث : اسفاف !. هذا هراء وكلام فارغ .. وما أخبار سياستك ..
الدبلوماسى البارع !. (هجوم مضاد)

سورل : لاشك أن هذا يختلف قليلا يا عزيزتى (صراع ساكن)
چودث : اذا كنت تقصدين هذا لأنك فتاة غندورة ابنة تسع عشرة سنة ..
وشابة تفيض حيوية ونشاطا ، كان لك حق احتكار أى مغامرة غرامية مهما
كانت ، فانى أعتقد أن لى الحق كل الحق فى أن أزيل هذا الوهم عن عينيك
(هجوم)

سورل : ولكن ، يا ماما - (صعود)
چودث : لقد كبرت وجعلت كل من يراك يظننى .. أنا أمك - قد بلغت
سن الثمانين . لقد كانت غلطة « شنيعة » عدم ارسالك إياك الى مدرسة
داخلية . وهأتتذى الآن ترفعين الكلفة بيننا وكأنما أنا أختك الكبرى (ساكن)
سيمون : لم يكن فى هذا أى فائدة .. فكل الناس يعرفون أننى ابنك ،
وأن سورل بنتك . (ساكن)

چودث : وليس لهذا من سبب الا أننى كنت فى منتهى الغباوة حينما كنت
أدلك أمام آلات التصوير وأنت صغيرة .. آه .. لشد ما أنا آسفة على
ذلك : (ساكن)

سيمون : لست أدرى أى داع لمحاولتك الظهور أصغر من سنك !..
(هجوم صاعد)

چودث : فى سنك ياشاطر يكون من غير اللائق اذا فعلت هذا (هجوم
مضاد)

سورل : ولكن يا أمى العزيزة .. ألا تلاحظين أنه مما لا يليق بكرامتك
أبدا مشيك متباهية هكذا وأنت فى أحسن زينتك مع شباب الرجال (هجوم)
چودث : اننى لا أمشى متباهية .. ولا مشيت عمرى متباهية مع أحد .

لقد كنت من الوجوه الأخلاقية أراه ظريفا في منتهى الطرف ، طوال حياتي
تقريبا .. واذا كانت المعايير البريئة حبيرة الى النفس أحيانا فليست أدري ماذا
يمنع منها ؟. (ساكن)

سورل : ولكنها يجب ألا تكون ممتعة لك أو حبيرة الى نفسك بعد
(هجوم)

چودث : تلاحظين ياسورل أنك تنضجين وتنتفحين فيك غرائز الأنوثة بصورة
شنيعة يوما بعد يوم .. كم كنت أرغب في أن أريك بطريقة أخرى .
سورل : انتى أفخر بأنوثتى (هجوم)

چودث : أنت (حبوبة) . وأنا أعبدك (تقبلها) وأنت جميلة في منتهى
الجمال .. وأنا غيرى منك .. في منتهى الغيرة (ساكن) .
سورل : صحيح . ما أبدع هذا !. (ساكن) .

چودث : ستعاملين ساندى معاملة حسنة . أليس كذلك ؟. (ساكن)
سورل : ألا يمكن أن ينام فى غرفة اللعب (لعب القمار) (ساكن)
چودث : يا عزيزتى انه رجل رياضى وقوى جدا .. وكل مواسير المياه هذه
ربما امتصت حيويته (ساكن) .

سورل : وهى ستمتص حيوية رتشرى أيضا (ساكن)
چودث : أنه لن يلقى باله اليها .. وهو على الأرجح معناد على جوال سفارات
اللافح فى الاقاليم الاستوائية حيث يستعملون المراوح الكبيرة وغيرها لتلطيف
الجو . (ساكن)

سيمون : انه بالطبع شخص فاتك قتال .. على كل حال . (ساكن)
سورل : انك آخذ فى ثقل الظل والبعد عن الناس ياسيمون (وثب)
سيمون : لا شئ، من هذا .. فقط لا أستلطف أصدقاءك الرجال (هجوم)

سورل : انك لم تكن ظريفا يوما ما مع أحد من أصدقائي رجالا كانوا
أو نساء (هجوم مضاد)

سيمون : كيفما كان الأمر .. ان الغرفة اليابانة غرفة سيدات .. ويجب أن
تقيم فيها سيدة (صراع ساكن حتى الانتقال المقصود به هذا الكلام)

چودث : لقد وعدت ساندی بها - انه يجب كل ما هو يابانى (ساكن)

سيمون : وميرا أيضا تحب هذا (وئب)

چودث : ميرا (صراع صاعد)

سيمون : ميرا تراندل . لقد طلبت منها أن تحضر (صاعد)

چودث : طلبت منها ماذا ؟ (صاعد)

مفاجأة : مفاجأة لأن أحدا - اذا استثنينا الجمهور - لم يكن ينتظر أن
يكون سيمون قد دعا أحدا هو أيضا .. وهذه هى النقطة التى وصل اليها
هذا المشهد - وهكذا يبعثر المؤلف صفحات عدة لأنه لم يكن ثمة تلك الحركة
الكبرى التى تعطى معنى للحركات الصغرى .. ثم انه ليس ثمة أيضا انتقال
كبير بسبب شفافية الشخصيات واقتصارها على بعدين فقط من الأبعاد الثلاثة
اللازمة ، واسقاط المؤلف للبعد الثالث .. انك تريد أن تسوق سيارة - فهذه
سقدمتك المنطقية . فأولا يجب أن تشعل الغاز بتفجير قطرة من الجاسولين ..
فاذا لم يحدث لأى سبب من الأسباب أى تفجير آخر (صراع) بقيت السيارة
مكانها دون أن تتحرك - ساكنة - (كما يحدث فى المسرحية التى من هذا
النوع) أما اذا تدفق الجاسولين دون أن يعترض طريقه شىء ، فان التفجير
سيصير تفجيرا آخر (كما يثير الصراع صراعا آخر) ، وهنا تشرع السيارة
فى الاهتزاز بطنين متصل مستقر - وهكذا تكون السيارة (كمسرحيتك)
منحركة .

فالتفجيرات الكثيرة الصغيرة ستحرك السيارة وتسير بها قدما . وليس
يكفى لذلك تفجير واحد أو تفجيران .. ولكن لا بد من عدد كبير جدا للبدء

في الحركة الكبرى في العجل .

وفي المسرحية يحدث مثل هذا تماما .. اذ يسبب كل صراع الصراع الذي يليه ، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه . ومن ثمة تتحرك التمثيلية مدفوعة الى الأمام . بوساطة الصراع الذي تخلقه الشخصيات مسوقة برغبتها في الوصول الى هدفها : أعنى إقامة الحجة على سلامة المقدمة وتبريرها .

ولكن .. هلم فلنعد الى صديقينا القديمين نورا وهالم لنرى كيف يتحرك صراعهما ويتغير .

هالم : أرجو أن تدعينا من مظاهر الحزن والفجيعة من فضلك (يفتح باب الصالة) وستبين هنا لتفسرى لى ما كان من هذا كله . هل تفهمين ماذا صنعت ؟ أجيبى . هل تفهمين ماذا صنعت ؟

(ان هذه السطور توحى بازدياد سرعة النضال . واغلاق باب الصالة يضيف الى ثقل الكلام . وأقواله كلها هجوم لا شك) .

نورا : (تنفرس فيه بثبات وتقول وهى تنظر فى وجهه نظرة باردة لا تنفك تزداد برودا) أجل .. الآن بدأت أفهم كثيرا .. كثيرا جدا .

(اجابة نورا ليست هجوما مضادا . حقيقة ان الهجوم والهجوم المضاد هما أشد الطرق المباشرة وأقصرها لبناء الصراع ، لكن لا يمكن أن تقتصر عليهما فى مسرحيتنا دون أن تصبح تلك المسرحية مملة ودون أن تضطر الى انهاء الرواية قبل أوان انتهائها بشوط كبير . ان اجابة نورا هى اجابة سلبية ، وان قالت أجل لكان يجب أن نفهم لماذا . انها ترفض أن تلبى طلب سيدها المذاذ الصبر الذى يأمرها فيه بالحساب ، أى بتقديم تفسير ، انها لا تفسر شيئا ، ولكننا نلاحظ انبثاق أول شعاعة من أشعة استيقاظها فى اجابتها هذه .. أول علامة على أن هالم سوف يتلقى أكثر مما أراد أن يساوم عليه من القول . فهل رد نورا ينطوى على روح الشر ؟ هذا حق لا ريب فيه . ان ما يفيض به

من برود ، واللهجة التي صيغ فيها .. كل هذا نذير بالخطر الوشيك
الانقراض ولكن هالمز لا يستطيع أن يرى هذا الخطر لأن انفعاله أخذ
بزمائه والغضب يغشى عينيه .

ثم هو ينزل خطوة فخطوة . ورويدا رويدا في عاصفة من هذا الغضب
لا يستطيع أن يسيطر على نفسه وهي تجتاحه (

هالمز : (وهو يمشى في أرجاء الغرفة) يا للصحوة المذهلة ! أبعد كل هذه
السنين الثماني - تلك التي كانت مسرتي وموضع افتخاري وكبريائي - لم
تكن شيئا الا منافقة .. كذابة .. بل شرا من هذا وأضل سبيلا .. مجرمة ،
واجراما ليس يعدله اجرام ! يا للخرى ! يا للعار ! (نوراصامته لكنها لا تحول
عينها عنه . هالمز يقف جامدا أمامها) .

(هجوم هالمز يشتد الآن اشتدادا ضاريا حتى لقد تصبح أية مقاطعة له
من جانب نورا ضربة قاتلة للتأثير الذي حققه ابسن . وصمتها فيه من البلاغة
القدر الكافي للدرد على هالمز هنا ، وهي تدافع به عن نفسها خيرا مما تدافع
بأي كلام بليغ لا يمكن أن يخطر لشيكسيير نفسه على باله

وبهذا نرى الصراع يصبح انحرافا عن الهجوم المباشر ، انه يصبح هجوما
مضادا . ان صمت نورا هو هجوم مضاد بارع كله كيس ولوذعية ، من حيث
انه مقاومة استعدادا للفعل المقبل) .

هالمز : لقد كان يجب أن أشك في أن شيئا من هذا قد يحدث . لقد كان
ينبغي لى أن أستشفه وأتنبأ به . ان جميع ما كان يفتقر اليه أبوك من مبادئ
- اصمتى - ان كل ما كان أبوك يفتقر اليه من مبادئ يظهر فيك . فلا دين ،
ولا أخلاق ، ولا أى شعور بالواجب ! وها أنا الآن يحل بى العقاب لأننى
أغضيت عما فرط منه ، كان اغضائي من أجلك .. فانظري كيف تجزيئني عن
اغضائي الآن !

(ان هجوم هالمز هجوم مباشر . أما رد نورا فرد هام ظريف) .

نورا : أجل .. هذا صحيح .. كل الصحة .

(ان موافقتها تؤيد وجهة نظره . ولكن لهذا سببا فهي تريد أن تنصرف
انها ترى لأول مرة ان السنين الثماني الماضية لم تكن الا حلما مزعجا .. كابوسا ..
وجوابها جواب سلبي هذه المرة أيضا - وان قالت « أجل » وهو ليس
هجومًا مضادا صادرا عن عقيدة كاملة لكنه العلامة الأولى على استيقاظ روح
المقاومة في نفس نورا . أضف الى هذا أنه رد صالح لاثارة السخط في نفس
هالم . فالشخص الذى يرغب فى القتال ولا يجد أمامه من يقاتل يصبح
شخصا خطرا ، ولا ينفك يزداد خطورة طالما أنه لا يجد من يقاتله . ونحن
لا نريد أن نذهب الى أن قصد نورا كان هو اغضاب زوجها . بل بالعكس .
انها ترى الآن أسها من الحياة معه . وهى توافق لأن عزمها على عدم الحياة
معه يشتد فى نفسها ويقوى ، ولأن الذى يقوله صحيح ، لكنها لم تظن الا
الآن الى ما فى صحته من اشكال وتعقيد . وابسن يستغل حالة نورا هذه
لكى يبنى فى صراع المسرحية قدما) .

وكلما مضينا فى القراءة نلاحظ أن هالم يكتسح نورا بحججه الدامغة ،
حتى تبدو المعركة معركة من جانب واحد - بل تبدو كأنها مباراة على
جائزة ، وأحد المتبارين يكيل لكلماته لخصمه الذى لا يملك ردا ولا دفعا .
الا أن نورا لم تكن فى حقيقة أمرها ضعيفة ولا متخاذلة بل كانت تنتظر دورها
على أحر من الجمر ، وكانت كل لكمة تأتياها من هالم تزيد موقفها مناعة
وتشبيها .. على أن مقاومتها هذه كانت هجوما مضادا فى حد ذاتها .

وهذا النمط من أنماط الصراع يختلف من ذلك النوع الذى بحثناه
آنفا .. وهو وان اختلف عنه الا أنه لا يقل عنه فاعلية .

سؤال : انه صراع فعال ، ما فى ذلك شك ، الا أننى لا أرى «فرقا»
جواب : هل تتذكر ذلك المشهد الذى اقتبسناه من مسرحية « أشباح » ؟
ان هذا المنظر بين ماندرز ومسز آلفنج يحتوى على جميع عناصر الصراع

المباشر . ومسرحية أشباح كلها مكتوبة على هذا الأساس : الهجوم والهجوم المضاد — مع استثناءات قليلة . الا أننا لا نستطيع اعطاء بيان شامل قاطع يستنتج منه أن كل المسرحيات العظيمة يجب أن تكون قائمة على هذا المبدأ ، ما دام مبدأ ناجحاً في رواية أشباح .

سؤال : ولم لا ؟

جواب : لأن الموقف والشخصيات ليست واحدة في كل رواية ، ولا بد من معالجة كل صراع باعتبار الشخصيات والموقف المشترك بينهما . وأشباح تبدأ عند ذروة عالية . ومسز ألقيج شخصية صارمة ، وذكية ذكاء خارقاً.. شخصية لم يعد ممكناً أن تنخدع بوهم كاذب أو أمل خلب. انها على العكس تماماً من نورا السليمة النية المعطوبة الروح انتى لها نفس طفلة . ان هذه الشخصيات لا بد أن يتولد عنها ألوان مختلفة من الصراع . وصراع مسز ألقيج ينشب في أول الرواية ، وهو ناشئ عن ألتائها وطسول صبرها ، وما تبذله من مجهودات للمحافظة على المظاهر . أما صراع نورا الأكبر فينشب في آخر الرواية ، وهو ناشئ عن جهلها بالمسائل المالية ، وعلى هذا فلا جدال في أن كلا منهما لا بد أن يعالج علاجاً مختلفاً . على أن نمط الصراع وان اختلف باختلاف الشخصيات فلا بد من وجود الصراع في الرواية من أولها الى آخرها .

الصراع

الذى يشعرنا بوشك نشوبه

إذا شعرت بأن لا بد من أن تقرأ مسودة روايتك لأحد أصدقائك أو أقاربك
مافعل . ولكن لا تطلب منه أن يعلق لك عليها ، فقد تكون معلوماته عنها أقل
مما تعرفه أنت ، ومن ثمة فهو قمين بأن يضرها أكثر مما ينفعها . ثم هو محروم
من المؤهلات التى تجعله يبذل لك نصيحة المجرب العارف ، وأنت لو طلبت
منه المشورة وضعته فى مركز حرج .

وإذا كان لا بد من أن تقرأ مسودتك على أحد ، فاقصر على أن يسأل هذا
الشخص عن تلك اللحظة التى يبدأ فيها الاحساس بالتعب أو الملل ؛ فهذه
اللحظة دليل على افتقار روايتك الى الصراع ، والافتقار الى الصراع دليل
لابدفع على سوء تناسق شخصياتك ، وأنها ليست شخصيات محاربة -
أعنى مكافحة - وأن وحدة الأضداد معدومة بينها ، وأن روايتك ليس فيها
تلك الشخصية المحورية التى لا تعرف المساومة أو المصالحة أو أنصاف
الحلول . فإذا كان هذا كله غير متوافر فى روايتك فاعلم اذن أنك قد كتبت
رواية معدومة الوحدة - وأنك لم تزد على أن رصت كلاما بعضه فوق
بعض .

وقد تعتذر فتقول أن الذى كان يستمع اليك ليس على هذا المستوى
الفكرى الرفيع الذى لا غنى عنه لتقدير ما فى روايتك من فكر . ولكن هذا
الذى قلناه لك من افتقار روايتك الى كيت وكيت ، وأنها ينقصها كذا وكذا ،
أهو صحيح أو غير صحيح ؟ انه صحيح لا شك ، وصديقك الذى استمع

اليك شخص ذكى ، بل هو على درجة رفيعة من الذكاء والألمعية .. لأن الشخص كلما ازداد ذكاؤه وحسن فهمه سارع اليه الملل ، وجرى الى نفسه الضيق ، اذا هو لم يستشعر منذ أول الرواية أن ثمة صراعا ، وشكا أن ينشب . ان الصراع هو علامة الحياة فى كل عمل أدبى .. انه نبض القلب فى روايتك . ولا يمكن ان يحتوى عمل أدبى على صراع الا ويشعرك هذا الصراع بوجوده فى هذا العمل . ان الصراع هو ذلك النشاط الذرى الجبار الذى يمكن بواسطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك .

انه لم يكن ليل قط الا ويسبقه غسق (أول الظلمة) ولا كان صبح قط الا ويسبقه فجر ، ولا شتاء الا ويسبقه خريف ، ولا صيف الا يأتى بعد ربيع . ان هذه جميعا تشعرنا بأشياء تأتى بعدها .. والأشياء التى تشعرنا بما بعدها ليست هى ما بعدها بالضرورة .. والارهاص بالوحى ليس هو الوحى نفسه ، بل ليس ثمة ربيعان متشابهان ، ولا غسقان متشابهان . والرواية التى لا صراع فيها تخلق جوا من الوحشة والكآبة وشعورا بالفتور والانحلال . ولولا الصراع لما أمكن قيام حياة على الأرض .. بل على أى كوكب آخر من كواكب الكون . وليس حسن السبك والصياغة والكتابة الا صورة طبق الأصل من قانون الكون الذى يتحكم فى الذرة الصغيرة كما يتحكم فى برج من النجوم من فوقنا .

ويمكنك أن تصنع شخصين متعصبين أو مجموعتين من الخصوم كلا منهما فى وجه الآخر لتستشف وقوع صراع عنيف يبهز الأنفاس .

والقصة السينمائية « ثلاثون ثانية فوق طوكيو » تصور ما نقوله أكمل تصوير . فالثلثان الأولان من الفيلم خاليان من كل ألوان الصراع أيا كان ، ومع هذا فالناس يجلسون فى أثناءه مسحورين وكأنهم فى حالة من التنويم المغناطيسى .. فلماذا ؟ وماذا حدث ؟ وأى سحر نثر المؤلف رقيته فوق الجمهور ليلقى به السكينة على قلوبهم فلا تمل ولا تقلق ولا يتركها الضجر ؟

الجواب على هذا بسيط جدا .. ان الناس وان لم يروا صراعا في هذين
الثلاثين من القصة فان فيهما ما يجعلهم يستشفون هذا الصراع ويتوقعونه .
يقول أحد الضباط للطيارين المجتمعين : « أيها الشباب : انكم جميعا
متطوعون أخذتم على عاتقكم انجاز رسالة بالغة الخطورة . انها من الخطورة
الشديدة بحيث يكون من الخير لسلامتكم جميعا ألا تسألوا عن الجهة التي
سوف تذهبون اليها ، حتى فيما بينكم » .

فهذا التحذير هو بمثابة لوحة الغطس الى أعماق القصة . ان الضباط -
شخصيات القصة لا يكادون يسمعون حتى يشرعوا من فورهم في تداريب
طويلة شاقة استعدادا لتلك الرحلة الخطيرة التي تنتظرهم .

فالتربح حالة مرجوة ومأمولة في الواقع ، وهي في هذه القصة أقرب شيء
الى الصراع . واذا كان الانتظار الذي طال أمده في تلك القصة الخاصة له
ما يبرره أو لم يكن ، فهذا أمر لا دخل له في موضوعنا . والمهم الذي يجب
علينا تذكره هو أن جمهور المتفرجين كانوا يجلسون صامتين متشوقين طوال
ساعتين كاملتين انتظارا لهذه الثواني الثلاثين فوق طوكيو .

انه حينما يتقابل متلاكمان أو متصارعان حسنا التدريب وجها لوجه في
الحلبة الرياضية توتقع حرارة الترقب في نفوس المتفرجين الى درجات عالية..
وينطبق هذا على المسرح تمام الانطباق . وأنت ولا بد تعلم بصحة ذلك .
ولكن كيف يمكنك أن ترسم شخصيات قوية لا ينشئ عودها ولا تعرف
المساومة أو التراخي فوق المنصة.. شخصيات تشعّر المتفرجين بالصراع المرتقب
منذ الخطوات الأولى في المسرحية أو في القصة ؟

اننا نحسب أن هذا أيسر عمل على الكاتب أن يوجهه . وأماننا هالم في
مسرحية «بيت دمية» مثلا، فموقعه الذي لا ينشئ ولايلين تجاه أبسط الأخطاء
يشف عما يخامر نفس هالم من ضيق وخرج ، فذا باله اذا اكتشف أن زوجته
نورا قد ارتكبت جريمة تزوير من أجله وفي سبيله ؟ فهل يتغاضى ويصفح ؟

اسنا قدرى . أما الذى لا شك فيه فهو أن ثورة سوف تنشب .. وهذا هو ما تستطيع أن تحدثه فى نفوسنا من ترقب أية شخصية صلبة العود لا تعرف اللين أو المساومة .

والجنود الستة الميتون فى رواية : « ادفنوا الموتى » يحتجون على الظلم . واحتجاجهم هذا نفسه يشف عن الصراع (انهم لا يعرفون المساومة ولا أنصاف لحلول ولا التراضى) .

والصراع المرتقب هو فى الواقع « التوتر » فى لغة المسرح . والجمهور يسمى علم النفس عادة « الذوق العام المشترك » أو « الحس المشترك الشائع بين الناس » وأى مؤلف يفهم هذا « الحس المشترك الشائع » بين جمهوره لا بد ان يصحو على شىء لا يسره .

ان الشخص الذى لم يسمع من قبل عن فرويد سوف يحكم على روايتك وهو جالس الى جانب ناقد خبير له سابقة معروفة فى النقد المسرحى . فإذا كانت روايتك تفتقر الى الصراع ، فلن ينخدع هذا المتفرج الذى حكم على روايتك ، والذى لا يعرف شيئا عن فرويد ، بأى حيلة من حيلك المسرحية التى قد تكون لجأت اليها ، أو بأى برقشة كلامية أو أسلوب من أساليب البيان تكون قد استعملته . انه يدرك ان روايتك رواية رديئة .. ولكن كيف ؟. ذلك لأنه سئم وأسرع الى نفسه الملل منها . ان ذوقه العام أو حسه المشترك ، وغريزته الفطرية التى يفرق بها بين الفث والشرين ، ان هذا كله دله على ذلك . لقد ثأب ثم نام . أليس كذلك ؟. فهذه أقوى دلالة على أن روايتك رواية رديئة بقدر ما يستطيع هو أن يحكم . أما هذا الأثر الذى تركته روايتك فى هذا المتفرج .. وبالأحرى رد فعلها فيه فهو دليلنا على أنها كان ينقصها الصراع ، أو على الأقل ترقب الصراع فى نفوس المتفرجين . ان الناس لا يولون الأغراب ثقتهم . وأنت بوصفك غريبا على جمهور المتفرجين حتى تعرفهم بنفسك لا تستطيع أن تقوم بهذا الا عن طريق الصراع

الذى تبديه فى روايتك ، الصراع الذى تتجلى فيه ذاتك على حقيقتها . وكل انسان سواء كان فى الحياة الواقعية ، أو فوق خشبة المسرح ، هو رجل غريب مالم يبدأ قبل كل شىء بتعريف الناس بنفسه . والشخص الذى يؤيد وجهة نظرك فى مواقف الخصومة هو شخص مقتنع بوجهة نظرك ، مؤمن ببراهينك . فاذا كانت براهينك زائفة فثق أنك لن تستطيع أن تتغفل الجمهور . وحتى الشخص الأملى نفسه يدرك أن التأدب والحديث الأنيق المذهب ليسا دليلا على اخلاص صاحبهما أو صداقته ، ولكنه اذا شهد من هذا المتكلم فداء أو تضحية كان هذا دليلا على اخلاصه وحسن وفائه .. ونعود فنقول ان الاشارة ابتداء الى أى سجية من سجايا الشخصية المسرحية أمر ضرورى ولازم للتعريف بهذه الشخصية لزوم التنفس لأى كائن حى . وأنت اذا كشفت من طرف خفى عن الصراع فى مسرحيتك لطأنت الجمهور ، وجعلته يرجو منك أنك ستقدم له شيئا حيا نابضا .. بل شيئا هو الحياة نفسها . ولما كنا جميعا نحاول التستر ، وأخفاء أنفسنا عن العالم ، كان مما يلذ لنا ويهمننا أن نشاهد هذه الأشياء التى تحدث لأولئك الذين يضطرون الى الكشف عن شخصياتهم الحقيقية تحت ضغط مايعانونه من صراع . ومع هذا فالكشف عن الصراع أو الاشارة اليه من طرف خفى ليس هو الصراع نفسه ، الا أننا مع هذا يحدونا الترقب وينزع بنا التشوف الى تحقيق هذا الصراع الموعود . ونحن حينما نكون فى حالة هذا الصراع نضطر اضطرارا الى الكشف عن ذواتنا ، والظاهر أن كشف الآخرين عن ذواتنا بل كشفنا نحن عن حقيقة أنفسنا مما يروق كل انسان فى الوجود ويشوقه ويجذبه جذبا شديدا .

ولسنا نحسب أننا نرف الى الكتاب فكرة لم يكونوا يعرفونها حينما نقول لهم ان من أوجب الواجبات أن يشيروا من أول الأمر الى عنصر الصراع فى رواياتهم — كلا .. ان هذا ليس هو المهم .. انما المهم ، بل أشد

الأمر صعوبة هو معرفة الطريقة التي يمكنهم أن يفعلوا بها ذلك. ففي رواية Waiting for Lefty لمؤلفها Clifford Odets نلاحظ أن الكاتب تعتمد أن يجعلنا نأمل توترا شديدا معقدا ، وذلك منذ السطر الأول في روايته.. حينما يقول فات :

فات : أنك جد مخطيء .. وأنا لا أهزل .

وللايضاح نقول : ان فات هذا هو وقطاع الطرق الواقفون على الرصيف يعارضون الاضراب ، بينما الجمهور من سائر الأعضاء الآخرين — وهم من شخصيات الرواية — يؤيدون حركة الاضراب .

والذي يضطر أولئك الذين يزعمون الاضراب هو ما هم فيه من فقر ومتربة، وذلك ليروا لأنفسهم مخرجا مما يعانونه من ضيق . وهم من أجل هذا مصممون ، وتزيدهم مرارة الفقر عزيمة وتثبيتا .. وكيف لا وهم يكادون يموتون جوعا ، ثم هم لا يخشون على شيء يضيع من أيديهم لأن أيديهم صفر وليس فيها شيء على الإطلاق . إذن فلا بد لهم من الاضراب ان كان لابد لهم من أن يعيشوا .

ومن جهة أخرى . ان ثمة فات وزملاءه قطاع الطرق . ان الاتحاد اذا استمر في اضرابه أصبح اللصوص المسلحون بلا فائدة .. وهكذا تلاحظ أن هؤلاء ليسوا من اللصوص وقطاع الطرق العاديين . انهم أبشع من هذا وأفتك . انهم يمثلون زعامة الاتحاد الذي تنكب طريق الاستقامة وانشق على النظام العام . انهم سوف يفقدون ما فرضوه على الاتحاد من ضرائب فادحة اذا تم أي اضراب ، وهذا الاضراب المزمع ليس اضرابا عاديا مما يحدث كل يوم .. انه ثورة .

وعلى هذا الوضع يكون الطرفان على حافة الهاوية .. فاما كسب كل منهما كل شيء ، واما ضاع منه كل شيء . ان النزاع نفسه القائم بين هذين

الطرفين قمين بأن يخلق التوتر الدال سلفا - بلغة المسرح - على الصراع المرتقب .

ان فريقين لا ينشئ لهما عود ، يواجه كل منهما الآخر في مباراة نهائية يشعروننا من أول أمرهم بقيام صراع لا هوادة فيه الى غايته المحتومة .
والخصوم الذين تأججت الخصومة ملء جوانحهم وصمموا على أن يبطش بعضهم ببعض لا يمكن بحال من الأحوال أن تلين لهم قناة ولن يهادن بعضهم بعضا .. بل لابد أن يسحق طرف منهم الطرف الآخر لكي يعيش :
وننتهى من هذه الأمثلة كلها الى أنها بلا أدنى شك تشعروننا بالصراع المرتقب الذى يدل على وشك نشوبه .

نقطة الهجوم

متى يجب أن يرتفع الستار؟ وماهى نقطة الهجوم؟..
ان الستار حينما يرتفع لا يلبث الجمهور أن يتشوف الى معرفة هؤلاء
الواقفين فوق خشبة المسرح من هم؟ وماذا يريدون؟.. ولماذا يقفون فوق
المنصة هكذا؟.. وماهى العلاقات التى تربط بينهم؟.. ولكن الشخصيات
فى بعض المسرحيات يثرون مدة طويلة قبل أن تتاح لنا الفرصة لمعرفة من
هم وماذا يريدون .

فى رواية « جورج ومارجريت » مثلا وهى للكاتب جيرالد سافورى ،
يقطع المؤلف أربعين صفحة بتمامها وهو يقدمنا للعائلة .. وبالأحرى ، يقدم
الينا أفراد العائلة الذين هم شخصيات روايته . ثم تقاباً فى الصفحة
السادسة والأربعين بإشارة عابرة نعرف منها أن أحد أبناء هذه الأسرة شوهد
وهو ذاهب الى حجرة الخادمة . وينقطع الحديث عن هذا الحادث بعد ذلك.
ثم تمضى حياة الأسرة بعد هذا فى شق دهن بالزيت دهانا جيدا .. أقصد أنها
تمضى دون أن يعترضها شئ فالمؤلف لا يزال يمس كلا من شخصياته مسا
رقيقا . وليس من بين هذه الشخصيات من يجرح شخصية أخرى بكلمة أو
يفلظ لها القول .. ثم اذا بنا فى الصفحة الثانية والثمانين نكتشف بصورة
قاطعة أن أحد أبناء الأسرة كان فى غرفة الخادمة .. وهذا أمر عادى لا خطورة
فيه .. أمر يحدث كل يوم .

وبالرغم من أن الشخصيات مرسومة رسما جيدا وواضحا ، أشبه بالرسوم
المرسومة بالفحم الأسود فاننا نعجب ما الذى ابرزها فوق خشبة المسرح .

وماذا يرجى منها أن تفعل ؟ والرواية تحمل أثر طفيفا من المبالغة ، لكنها صورة دقيقة كل الدقة لعائلة ناعمة حاملة مطمئنة .. وقد أثبت المؤلف أنه رسام يعرف أصول فن الرسم ، لكنه أثبت أيضا أنه ليس على أى شيء من العلم بمبادئ فن الكتابة المسرحية (١) .

إن مما لا غناء فيه أن يكتب الإنسان عن شخص لا يدري ماذا يريد ولا يعرف له هدفا يسعى الى تحقيقه .. أو يعرف شيئا ما لكنه لا يدري ما هو بالضبط . وحتى إذا كان هذا الشخص يعرف ما يريد لكنه ليس لديه دافع داخلي أو حاجة ظاهرة تدفعه الى انجاز ما يريده في الحال .. فانه يكون كلا على روايتك .. وعشا قد يفسدها .. بل انك تخاطر اذا عهدت اليه بنصيب في روايتك .

وتسأل الآن عما يجعل الشخصية الروائية تبدأ سلسلة من الحوادث التي قد تؤدي بصاحبها الى الدمار وقد تساعد على تحقيق ما تصبو اليه نفسه من نجاح . وليس لذلك التساؤل الا جواب واحد .. انها الحاجة . فلا بد من أن يكون ثمة شيء ما معرض للخطر .. على أن يكون شيئا هام بل شيئا ذا أهمية قصوى .

فاذا توافرت لك شخصية أو أكثر من هذا النوع، لم يمكن لنقطة هجومك الا أن تكون نقطة جيدة . ان الرواية قد تبدأ بالضبط عند النقطة التي يؤدي منها الصراع الى أزمة . وقد تبدأ الرواية من النقطة التي وصل فيها صاحب شخصية على الأقل الى نقطة تحول في حياته وقد تبدأ الرواية بقرار يسرع بها الى الصراع .

ومن نقطة الهجوم الطيبة ، تلك النقطة التي يكون فيها شيء حيوى هام

(١) بالرغم من هذا الحكم القاسى على الكاتب فقد استمر عرض هذه الرواية عامين متتاليين وذلك لجودة رسم شخصياتها ، وقد ولد المؤلف سنة ١٩٠٩ وظهرت روايته سنة ١٩٣٩ . (د - خ)

معرضا للخطر فى مستهل الرواية، فنقطة الهجوم فى «أوديب الملك» مثلا هى قرار أوديب الذى أصرفه على البحث عن قتلة لايوس . وأول مسرحية هذا جابلر هى ازدراء هذا لزوجها ولكل ما يدافع عنه . وهى شديدة الايجابية فى ازدرائها له بحيث يؤدى هذا الى تقريرها ألا ترضى عن شىء - أى شىء - يصنعه زوجها المسكين . ونحن بعد أن عرفنا شخصية تسمان يتولانا العجب الى متى يحتمل هذا الازدراء من هذا ، ونحن نعجب أيضا : هل يؤدى به حبه لها الى الاستسلام والخضوع أو الى الثورة والانفجار .

وفى مسرحية أنطونى وكليوباتره (لشيكسبير) نرى جنود أنطونى وهم قلقون مهمومون لسيطرة كليوباترة على قائدهم . وسرعان ما نرى بعد هذا نشوب الصراع بين حبه وبين واجبه كقائد . ويالتقى هذان حينما تبلغ حياته العملية ذروتها مباشرة ، وهو لقاء يبرز نقطة التحول فى تلك الحياة . فهو بوصفه عضوا فى حكومة الثلاثة بروما يستدعيها لتجيب عما كان منها من مساعدتها لكاشياس وبروتس فى الحرب التى باء فيها بالهزيمة . وهكذا يكون أنطونى هو موجه الاتهام ، وتكون كليوباترة فى موقف الدفاع، لكنه فى تلك اللحظة الحرجة يقع فى غرامها .. أى يقف ضد مصالحه ومصالح بلاده . ففى كل من تلك المسرحيات - بل فى كل رواية يستطيع الانسان أن يسميها رواية تمثيلية دون أن يخجل من هذه التسمية - لا يرتفع الستار الا حينما يكون صاحب شخصية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية قد وصل الى نقطة تحول فى حياته .

ففى ماكبث ، نرى هذا القائد وهو يسمع نبوءة من الساحرات بأنه سوف يصبح ملكا .. ومن ثم تمتلكه هذه النبوءة وتستحوذ على لبه الى أن يقتال الملك الشرعى . وهكذا تبدأ المسرحية حينما يبدأ ماكبث فى تشهى الملكية والطموح اليها .. (وهذه نقطة تحول)

ومسرحية «مرة في الحياة» Once in a Lifetime (١) تبدأ حينما تقرر الشخصيات الرئيسية الاقلاع عن ألوان نشاطهم القديم والذهاب الى هوليوود (وهذه نقطة تحول لأن مذخورهم من المال كان معرضا للخطر) وتبدأ رواية « ادفنوا الموتى » حينما يقرر ستة من الجنود الميتين عدم السماح لأحد بدفن جثثهم . (ونقطة التحول هنا هي أن سعادة البشرية كانت معرضة للخطر) .

وتبدأ رواية Room Service (٢) حينما يقرر مدير الفندق أن أخا زوجته لابد أن يدفع الحساب الذي تراكم على فرقته المسرحية . (ونقطة التحول هنا هي أن وظيفته معرضة للخطر) .

(١) «مرة في الحياة» ملهاة في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٠ للكاتبين الأمريكيين جورج كوفمان وموسى هارت، وخلاصتها أن ثلاثة من ممثلي الروايات الهزلية (الفودفيل) هم ماي وجورج May, George وجرى Jerry خالون من العمل ، وهم مقيمون الآن في نيويورك . ورى جرى فلما ناطقا لأول مرة في حياته فيحدث اخوانه انهم يجب ان ينطلقوا الى هوليوود في الحال ويشتغلوا في هذه (الشفلانة) الجديدة ، اما ماي فيقرر افتتاح مدرسة للالقاء والغناء . وفي هوليوود يقابل الثلاثة المخرج الكبير جلوجاور Glosauer ولا تلقى المدرسة نجاحا كبيرا . ويكاد جلوجاور يقذف بهم في الشارع حينما يجرو جرج على تحديه والاساءة اليه . لكن الذي يحدث ان يدهش جلوجاور لان احدا في الدنيا كلها جرو على ان يتحدث اليه بهذه اللهجة فيقرر ان جورج هذا الجريء هو شخص عبقري ، وانه يجب ان يعين لهذا السبب مديرا عاما لجميع اعمال جلوجاور . . ولا يكاد جورج يتربع في هذه الوظيفة حتى يصبح دكتاتورا غبيا بل موغلا في الغباوة ، ويفسد على جلوجاور جميع اعماله . (د - خ)

(٢) مهزلة في ثلاثة فصول للكاتبين الا مريكيين جون مري J. Murray والن بورتز A. Boretz وخلاصتها ان مخرجا مسرحيا يحاول ان يبقى على مديره ومؤلفه المسرحي وممثليه في احد الفنادق حتى يجد ممولا . . ولكن صاحب الفندق يهدده بالطرد هو والجميع . فيتآمر هو والمؤلف على ان يتظاهرا الأخير بأنه مريض حتى يوشك ان يموت اذا انتقل من فراشه . . وهنا يتأثر صاحب الفندق ويرثي لحال الفرقة كلها ويمول اخراج الرواية فتنتجح نجاحا ماديا ساحقا (د - خ)

ورواية (لن يموتوا) They Shall Not Die (١) تبدأ حينما يقنع الشريف فتاتين باتهام الغلمان السكوتسبورو باغتصابهما فتقرران نقل هذه القرية الشنيعة عسى أن تتفاديا الذهاب الى السجن بسبب جرائم ومخالفات مختلفة (ونقطة التحول هنا تعرض حريتهما للخطر)

وتبدأ رواية (ليليوم) Liliom حينما ينقلب البطل ضد مستخدميه ويتنكر لمصلحته فيذهب ليعيش مع خادمة صغيرة (ونقطة التحول هي تعرض وظيفته للخطر)

ورواية (مأساة الانسان) لمؤلفها مداتش Madach تبدأ حينما ينسى آدم ما تعهد به لله سبحانه وتعالى ويأكل من الفاكهة المحرمة (ونقطة التحول هي تعرض سعادته للخطر)

ومأساة «فاوست» للكاتب جيته تبدأ من اللحظة التي يبيع فيها فاوست روحه للشيطان (ونقطة التحول تعرض روحه للخطر)

ومأساة الدكتور فاوست لما رلو تبدأ بنفس الطريقة . ورواية الحارس The Guardsman تبدأ حينما تقرر زوجة الممثل بدافع غيرتها أن تنتكر في ثياب أحد الحراس لكي تختبر وفاء زوجته (ونقطة الهجوم هنا هي تلك النقطة التي يجب أن تتخذ فيها الشخصية المسرحية قرارا خطيرا الشأن) سؤال : وماذا يكون هذا القرار الخطير الشأن ؟..

جواب : القرار الذي تنبني عليه نقطة تحول في حياة الشخصية

(١) They Shall Not Die درامة للكاتب الامريكى جون وكسلى J. Wexley في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٤ ، و خلاصتها أن بعض الصبية الزوج وفتاتين من البيض يقبض عليهم بتهمة السرقة من قطار بضاعة ويلقى بهم في السجن . ويأتى الشريف فيرشو الفتاتين البيضاوين لكي تتهما الصبية الزوج بالسرقة والاعتصاف كما يضرب الصبية لكي يعترفوا .. ثم يحدث بعد ذلك ان تعترف احدى الفتاتين بأنها قد زورت في شهادتها ضد الاولاد .. ولكن هذا لا يغير من طبيعة التهمة التي لاتزال قائمة. وفي المشهد الاخير للدرامة وهو يجرى في المحكمة وامام القضاء لا يرى المحلفون بالرغم من الدفاع المجيد عن الصبية الا قيام التهمة على المتهمين . (د - خ)

سؤال : ولكن ثمة تمثيلات لا تبدأ على هذا النحو .. كروايات شنتزلر^(١) مثلا .

جواب : هذا صحيح .. لقد كنا نتحدث عن الروايات التي تغطي فيها الحركة الكبيرة جميع الخطوات التي تحدث بين الطرفين المتعارضين - أعني قطبي الخصومة - ومن ذلك : الحب والبغض مثلا . فبين هذين القطبين تقع خطوات كثيرة . وقد استقر رأيك على الانتفاع بأحدى هذه الخطوات أو على الانتفاع بخطوتين أو ثلاث خطوات منها فقط ، في تلك الحركة الكبيرة ، ولكن حتى في تلك الأثناء يكون حتما عليك أن تتخذ أحدى القرارات لكى تبدأ به . ولا يمكن بالضرورة أن يكون نوع القرار أو مجرد التمهيد للقرار شيئا جارفا له قوة الحركة الكبرى نفسها . ونستطيع الرجوع الى الفصل التاسع من هذا الباب - فصل الانتقال - لنرى أن الانسان قبل أن يستطيع الوصول الى قرار ما فلا بد له من تفصيلات دقيقة صغيرة الشأن : كالشكوك والآمال وألوان التردد والتذبذب . فإذا أردت كتابة مسرحية حول أحد الانتقالات ، مستعينا بهذه الحالة التمهيدية من حالات العقل فمن واجبك التوسع في تلك التفصيلات وتضخيمها بحيث يراها الجمهور . ولا بد لك

(١) آرشر شنتزلر Arcker Schnitzler (١٨٦٢ - ١٩٣١) كاتب مسرحى نمسوى ولد في فيينا وتخرج في جامعته وتخصص في الطب ثم برع في كتابة القصة والأقصوصة والمسرحية . ومسرحياته تدور في الغالب حول حياة الطبقة الراقية في العاصمة النمساوية .. ولا سيما شبابها المثقف العاشق الولهان المتأنق .. ومن هنا كان مجال اختيار موضوعاته ضيقا . وتكاد تنحصر فلسفته في جملة المشهورة : (اننا جميعا نمثل ادوارنا في الحياة .. والسعيد هو من يعرف مايدور فيها ؟) ومن أشهر مسرحياته : انا طول (من فصل واحد)
The Green Cockatoo , Light-o-Love , Living Hours ,
The Festival of Bacchus , Comedy Seduction , The Sisters

الخ (د - خ)

من معرفة شاسعة بالسلوك الانساني لكى تستطيع كتابة مثل هذه المسرحية.

سؤال : وهل تنصح لى بكتابة مثل تلك المسرحية ؟..

جواب : يجب قبل هذا أن تعرف مدى قدرتك على هذا ، ومقدار ما تستطيعه اذا اضطلعت بهذه المشكلة .

سؤال : أى أنك بعبارة أخرى لاتشجعنى على ذلك .

جواب : ولست أثبط من عزيمتك أيضا . ان من واجبنا أن نسدى لك النصيحة عن الطريقة التى ينبغى لك أن تسلكها فى كتابة المسرحية أو فى نقد المسرحية - لا أن نحدد لك النمط الذى يجب أن تتوخاه فى الكتابة .

سؤال : ظريف جدا . وهل يمكن كتابة مسرحية تكون خليطا من النمطين ، نمط القرار التحضيرى ، ونمط القرار الذى يتخذ فى الحال ؟..

جواب : لقد كتبت روايات عظيمة من كل خليط .

سؤال : اسمح لى الآن أن أختبر نفسى اذا كنت قد فهمت هذا كله على وجهه الذى قصده أنت .. اننا يجب أن نبدأ المسرحية التى نكتبها عند نقطة قرار ، لأن هذه هى النقطة التى يبدأ عندها الصراع ، والتى تتاح الفرصة عندها لشخصيات الرواية أن تكشف عن نفسها كما تكشف عن المقدمة المنطقية ، وبالأحرى عن الفكرة الأساسية للرواية .

جواب : هذا صحيح ..

سؤال : وهل يجب أن تكون نقطة الهجوم نقطة قرار أو تحضير لقرار؟

جواب : أجل ..

سؤال : والتناسق الحسن بين الشخصيات ووحدة الأضداد يضمنان الصراع ويؤكدانه .

جواب : نعم .. استمر ..

سؤال : وهل تظن أن الصراع هو أهم جزء فى المسرحية ؟ ..

جواب : اننا نرى أنه ليس ثمة شخصية تستطيع أن تكشف عن ذاتها

بصراع ، وأنه لا يمكن أن يكون ثمة صراع بلا شخصية . وثمة صراع لا شك فيه في اختيار شخصيات عطيل . فهذا رجل مغربي يريد أن يتزوج من ابنة أحد أعضاء مجلس الأعيان بمدينة البندقية، ولكن شكسبير رأى أنه قد يكون من الخير أن يبدأ بتقديم بيان عن ذوات شخصياته ، على نحو ماصنع شرود في رواية *Idiot's Delight* مثلا ، لأننا سوف نعرف من هو عطيل ومن هي ديدمونة من خلال مطارحاتهما الغرامية . وسنعرف ماضيها من خلال أحاديثها التي ستكشف لنا عن شخصيتهما أيضا ، ولهذا فقد بدأ شكسبير بياجو ، ذلك الذي ينشب الصراع من شخصيته . ونحن نعرف من مشهد صغير واحد أنه يمقت عطيل ، كما نعرف من هذا المشهد ما هو موقف عطيل، وأن عطيل وديدمونة قد فرا معا ليتزوجا سرا . وبعبارة أخرى ، نحن نبدأ معلوماتنا عن الرواية بالغرام الذي يجمع بين قلبي عطيل وديدمونة ، وبإشارة طفيفة عن العقبات التي وقفت بالمرصاد لهذا الحب ، وبالتحقيق من قصص ياجو في تحطيم سعادة عطيل والقضاء على منصبه . ان الرجل اذا وقف يتأمل في الجريمة ويفكر مليا في تنفيذها ولم يفعل غير ذلك فقد اهتمامنا به . أما اذا هو تأمر مع آخرين - أو تأمر وحده . وقرر ارتكاب الجريمة بالفعل فقد بدأت الرواية فعلا . واذا زعم رجل لاحدى النساء أنه يجبها ولم يزد على ذلك .. ففى وسمها الاستمرار على هذا المنوال من المطارحات الغرامية ساعات أو أياما .. لكنه اذا قال لها : « هلمى نفر معا » لأمكن أن يكون قوله هذا مبدء رواية . وهذه الجملة وحدها توحى بأشياء كثيرة : لماذا يجب أن يفرا ؟.. انها اذا أجابت : ولكن ماذا يكون من أمر زوجتك ؟.. نكون قد حصلنا على مفتاح الموقف . واذا كان لدى الرجل من قوة الارادة أن ينفذ فسوف يتبع الصراع كل خطوة يتخذها .

سؤال : ولماذا لم يبدأ ابنن مسرحيته « ميت دمية » ونورا في حالة انزعاجها لمرض هالمز وحينما كانت تلتمس المعونة لانتقاذه وهى فيما يشبه

الجنون ؟.. لقد كان قدر كبير من الصراع ميسرا حين ذاك ، عندما كانت نورا تحزم أمرها على تزوير امضاء والدها .

جواب : هذا صحيح . ولكن الصراع كان فى هذه الآونة داخل عقلها .. أى انه كان صراعا خفيا .. ولم يكن هناك خصم .

سؤال : بل كان هناك خصمان ، هما هالمز وكروجستاد .

جواب : لقد كان كروجستاد راغبا أشد الرغبة فى اقراض المال لالشيء الا لعلمه بأن الامضاء مزورة . لقد كان يطمع فى أن يجعل هالمز فى قبضته، ولهذا لم يقم العقبات فى طريق نورا . ثم ان هالمز هو السبب فى اتمام هذا التزوير وليس عقبة فى سبيله وكان كل مايصنعه فى ذلك الوقت هو مقاساته مرارة المرض ، وهو ماشجع نورا على الحصول على المال .

لقد كان اختيار ابسن لنقطة هجوم فى بيت دمية اختيارا سيئا . وكان الأفضل له أن يختار نقطة البدء عندما يساور القلق كروجستاد ويشرع فى المطالبة بنقوده. لقد كان ضغطه هذا على نورا قميئا بأن يكشف عن شخصيتها ويسرع بتتابع الصراع .

ان المسرحية يجب أن تبدأ من أول سطر تنطق به احدى الشخصيات من فوق المنصة . والشخصيات الروائية كفيلة بأن تكشف عن نفسها وطبائعها فى سياق الصراع . ان من سوء التأليف المسرحى أن تبدأ بتقديم شواهدك، ورسوم أساس موضوعك ، وخلق الجو لهذا الموضوع قبل أن تبدأ الصراع . فبهما تكن مقدمتك المنطقية ومهما يكن تكوينك لشخصياتك : تذكر أن السطر الأول الذى يلقى من فوق خشبة المسرح يجب أن يكون بدء الصراع، وأن يكون هو نفسه الدافع الخفى — غير المنظور نحو اقامة الدليل على سلامة المقدمة المنطقية .

سؤال : اننى — كما تعلم — مشغول الآن بكتابة مسرحية .. مسرحية من فصل واحد . وقد أعددت مقدمتى المنطقية ، أو الفكرة الأساسية للمسرحية

كما اتفقنا أن نسميها .. وقد رسمت شخصياتي ونسقتها كما علمتنا ، وذلك كله بعد أن كتبت مجل الرواية .. ولكنى لا أزال أشعر أن ثمة شيئاً خاطئاً .. ان مسرحيتي ينقصها التوتر .

جواب : اذن فأسمعنا مقدمتك المنطقية .

سؤال : اليأس يؤدي الى النجاح .

جواب : فاقراً علينا المجلد*.

سؤال : شاب جامعي حدث .. شديد الخجل ، مفتون بحب ابنة أحد المحامين ، وهي تبادل له الحب ، الا أنها تحترم أباه وتجهه أيضاً . وهي لهذا تفهم الفتى أن أباه ان لم يوافق على زواجهما فلن تتزوج . ويقابل الفتى أبا حبيبته ، ذلك الرجل الذكي الالهي ، البارع النكتة ، الذي يلهو بالشباب ويتخذهم هزوا .

جواب : وماذا بعد هذا ؟ ..

سؤال : انها تأسف على ما حدث لحبيبها وتبوح له بأنها سوف تتزوجه برغم اعتراضات أبيها .

جواب : حدثني عن نقطة هجومك .

سؤال : الفتاة تقنع الفتى بوجوب حضوره الى منزلها لكي يلتقي أباه .. ويرفض الفتى هذا التدخل من جانب الأب و ..

سؤال : وأي شيء هنا معرض للخطر ؟ ..

جواب : الفتاة طبعاً ..

سؤال : ليس هذا صحيحاً . فلو أن زواجهما متوقف على موافقة أبيها ، فلا يمكن أن يكون حبها صادقاً قوياً .

جواب : ولكن هذا الحب هو نقطة التحول في حياتها .

سؤال : وكيف ؟ ..

جواب : ان أباه اذا لم يوافق فقد ينفصل الحبيبان وتكون سعادتهما

معرضة للخطر ..

سؤال : أنا لا أعتقد هذا . ان الفتاة مترددة وواهية العزيمة ، ولهذا لا يمكن أن تكون سببا في أى صراع صاعد .

جواب : ولكن الصراع الصاعد موجود . فالفتى يرفض الذهاب للقاء الوالد في منزله .

سؤال : لحظة من فضلك . اذا كان ما ذكره صحيحا فقد أصبحت مقدمتك هكذا « اليأس يؤدي الى النجاح » والمقدمة كما عرفنا حتى الآن هي مجمل قصير للمسرحية . ومقدمتك تشير الى أن حياة أحد من الناس معرضة للخطر .. ولكن المجمل لا يقول هذا ، فلماذا لا تبدأ مسرحيتك في منزل الفتاة وهي جالسة في انتظار السيد الوالد ؟ .. ان الفتى يائس قاطط ، وهو يذكر الفتاة بما أقسم لها عليه قبل ارتفاع الستار .

سؤال : وماذا أقسم لها أن يفعل ؟ ..

جواب : أن يقتل نفسه اذا رفضه أبوها ، ومن ثمة يكون موته عبئا يجثم على ضمير الفتاة .

سؤال : ثم ماذا يحدث بعد هذا ؟ ..

جواب : تستطيع بعد هذا أن تتبع مجمل فضتك . انك تقول ان الأب رجل مشهور ذكى بارع النكتة وألمى .. وانه ينزل بالفتى الى الدرك الأسفل ، أو أسفل سافلين كما يقولون ، ونحن نعلم أن الفتى قد بلغ أقصى درجات اليأس حتى انه مستعد لأن يضحي بحياته ، اذا أخفق في الزواج من الفتاة . اذن فحياته نفسها معرضة للخطر ، ولاشك أن هذا سيكون نقطة تحول في حياته . ومن ثمة فكل كلمة ينطق بها الفتى أو ينطق بها الأب تكون شيئا هاما .. وبعد .. فاسوف يناضل الشاب من أجل حياته .. وقد يفعل شيئا .. الشئ الذى لا تنتظره .. فقد يتلاشى خجابه في ساعة الخطر .. فيخاطر . ويهاجم الوالد ويربكه بل يحيره . وهنا تتأثر الفتاة وتتحدى ارادة والدها .

سؤال : ولكن ألا يستطيع أن يفعل هذا دون أن يهدد بقتل نفسه ؟
جواب : بلى .. ولكنى أذكر .. اذا كان ما أذكره صحيحا .. أنك كنت تشكو
من أن روايتك ينقصها التوتر .

سؤال : صحيح .

جواب : انها ينقصها التوتر لأنها لم تكن تشتمل على شيء معرض للخطر .
وكانت نقطة الهجوم نقطة خاطئة ، وثمة آلاف من شباب المحبين يقعون في
نفس الورطة ، فبعضهم ينسى غرامه بعد حين ، بينما يتظاهر بعضهم بالخضوع
لمشيئة من هم أكبر منهم وهم يتبادلون النظرات خفية . ولا يكون شيء في
أى من الحالين معرضا للخطر ، وهؤلاء لا يصلحون لأن يتخذهم الكاتب
المسرحى موضوعا لمسرحيته . أما عاشقك فهما على العكس من ذلك ...
انهما جادان منتهى ما يكون الجد . والشاب على الأقل قد وصل الى نقطة
تحول في حياته ، وهو يراهن بكل شيء على ورقة واحدة .. وهذا ما يجعله
جديرا بكتابة مسرحية عن حبه .

وحتى لو أن مقدمتك المنطقية مقدمة صالحة ، وشخصياتك شخصيات
حسنة التناسق ، ولكنك لم توفق الى نقطة الهجوم ، فإن هذا يجعل
مسرحيتك تسير متثاقلة . وهى سوف تسير متثاقلة بسبب عدم وجود
شيء هام معرض للخطر فى أول الرواية .

وأنت لا شك قد سمعت القول القديم المأثور : « ان كل قصة لابد أن
تشتمل على بداية ووسط ونهاية » على حد قول أرسطو .

وكل كاتب بلغ من السذاجة أن يأخذ هذه النصيحة مأخذ الجد قمين بأن
يتورط فى مشاكل لا قبل له بها .

انه اذا صح أن كل قصة لابد أن تشتمل على بدايتها كان معنى هذا
ألا بد من أن تبدأ القصة بحمل الأمهات بشخصيات الرواية وأن تنتهى بموت

هذه الشخصيات .

وقد تحتج بأن تفسرى هذا لما ذهب اليه أرسطو هو تفسير حرفى مبالغ فيه . وقد يكون هذا صحيحا . الا أن الكثير من الروايات التمثيلية قد باءت بالفشل الذريع لهذا السبب نفسه .. أى لأن مؤلفيها قد أخذوا بما ذهب اليه أرسطو سواء قصدوا أن يأخذوا بمذهبه ذاك أو لم يقصدوا .

ان قصة هاملت لم تبدأ حينما ارتفع الستار عن الفصل الأول ، بل هى قد بدأت قبل ذلك بزمان طويل . لقد ارتكبت جريمة قتل قبل هذا ، وقد جاء شبح الملك المقتول هذه اللحظة فقط ليطلب بأن تأخذ العدالة مجراها . فهذه المسرحية لا تبدأ اذن بأول قصتها ، بل من وسطها ، وبالأحرى بعد ارتكاب جريمة خسيصة أولا .

وقد تحتج بأن أرسطو انما كان يعنى أن الوسط نفسه لا بد أن تكون له بداية ونهاية . ربما ، ولكن اذا كان هذا هو ما كان يقصد اليه ، لكان فى مستطاعه أن يعبر عما كان يقصده بعبارة أحسن .. عبارة واضحة لا غموض فيها .

ومسرحية بيت دمية لم تبدأ باللحظة التى كان هالمr يعاني فيها آلام المرض ، ولا باللحظة التى كانت تتلف فيها نورا الى انقاذ حياته ؛ بل هى لم تبدأ حينما زورت نورا امضاء أييها لتحصل على المالن ، ولا حينما عاد هالمr الى وطنه ولا عمل له بعد أن استزد صحته وعادت اليه عافيته . بل هى لم تبدأ فى خلال تلك السنين التى كانت نورا تضيق فيها على نفسها وتقتتر تقتيرا شديدا لكى تسدد دينها . انما هى قد بدأت بالفعل حينما علم كروجستاد بأن هالمr قد رقى الى منصب مدير البنك .. حينئذ بدأ كروجستاد حملة تهديده المعروفة ، كما بدأت أيضا حوادث المسرحية .

ورواية « روميو وجوليت » لم تبدأ حينما بدأت الخصومات بين عائلتى

كايولت وموتيج .. ولا هى بدأت حينما وقع روميو فى غرام جوليت ، لكنها بدأت حينما ذهب روميو ، متحديا الموت نفسه الى بيت آل كايولت ورأى جوليت

ورواية « أشباح » لم تبدأ حينما تركت مسز آلفنج زوجها وذهبت الى حبسها الأول القس ماندرز تعرض عليه نفسها وطالبة اليه أن يمنحها معوته ، ولا حينما أصبحت والدة رچينا حاملا من الكابتن آلفنج . بل هى لم تبدأ حينما مات الكابتن آلفنج .. انما بدأت بعد أن عاد أوزولد الى أرض الوطن محطم البدن منهار الروح .. وحينما أخذ شبح آلفنج غير المأسوف عليه يتردد عليهم ليذكرهم بمصائبه من جديد

ان واجب المؤلف أن ينشد شخصية تجرى وراء غرض لا تجد لها عن الحصول عليه صبرا .. شخصية تكون حاجتها ملحة ولا بد من تحقيقها .

لماذا ؟ لأنك لا تستطيع أن تحصل على ما تسميه قصتك أو مسرحيتك الا فى اللحظة التى تستطيع فيها الاجابة بالشواهد القاطعة على الأسباب التى ينبغى لهذا الرجل من أجلها أن يفعل شيئا ما لا مفر له من عمله وفى منتهى السرعة .. ومهما يكن الدافع الذى يدفع الشخصية الى العمل فلا بد أن يكون دافعا صادرا عما حدث قبل أن تبدأ المسرحية . والواقع أن قصتك لا تكون شيئا محتملا الا حينما تكون صادرة عن نفس الشئ الذى حدث من قبل .

ان من المقطوع به أن تبدأ قصتك — أو مسرحيتك — من وسطها وليس من مبدئها بأى حال من الأحوال .

الاتصال

(أى التحول من حال الى حال ومن موقف الى موقف)

« منذ بليونين ، أو ثلاثة بلايين سنة كانت الأرض كرة من النار ، تدور حول محورها .. وقد مضى عليها ملايين من السنين قبل أن تبرد تحت وابل لا ينقطع من الأمطار ، وكانت هذه عملية بطيئة ، ولا يكاد يشعر بها أحد ، الا أن التغير التدريجي - الانتقال - حدث وتم بالفعل ، ويست القشرة الأرضية ، وأخذت التفاعلات الكبيرة تبرز التلال الى أعلى ، وتهبط بالوديان الى أسفل ، وتشق المجارى التى تدفقت فيها الأنهار فيما بعد . ثم ظهرت الأحياء ذات الخلية الواحدة .. وأخيرا أخذت الارض تعمر بالكائنات الحية . ويوجد بالقرب من أول سلم الحياة نباتات طحلبية بلا سيقان ولا أوراق .. ويلي هذه فى ذلك السلم نباتات القمم ، أو النباتات عديمة الأزهار ، مثل نباتات السرخس ذوات السيقان والأوراق ، ثم يلي هذه النباتات المزهرة ، ثم النباتات المتعددة الفلقات ثم أشجار الغابات ثم الأشجار المثمرة أى (أشجار الفاكهة) .

وهكذا لا تعرف الطبيعة الطفرة أبدا .. أعنى أنها لا تثب مطلقا ، بل هى على الدوام تعمل فى هوادة وتؤدة ، وتجرى تجاربها باستمرار . وهذا الانتقال الطبيعى نفسه يمكن ملاحظته فى الحيوانات الشدية . والمرحلة التى تقع بين الشديات البرية والشديات المائية تعمرها البرمائيات

التي من قبيل فيران المسك (١) والقنادس (٢) (كلاب الماء) والقضاعات (٣) (كلاب البحر) والفقمات (٤) (عجول البحر) وهي الحيوانات التي يتساوى عندها العيش في البر والعيش في الماء (عن كتاب وودرف : بيولوجيا

الحيوان Animal Biology

وثمة حلقات تربط بين الأسماك والحيوانات الثديية ، وحلقات تربط بين الطيور والثدييات أيضا .. كما توجد حلقات تربط انسان الكهوف القديم بالانسان الحديث . وهذا التغير التدريجي - الانتقال - يعمل عمله في كل مكان .. وهو يعمل عمله في سكون ورفق .. وبلا جلبة أو ضوضاء .. وهو الذي ينشئ العواصف ، ويبيد أبراج النجوم . وهو الذي يساعد الأجنة الانسانية حتى تكون أطفالا، وحتى تبلغ رشدها بعد هذا .. ثم تكون شبابا، وتدرك حياة وسطا .. ثم تبلغ الهرم .

جاء في « مذكرات » ليوناردو دوفنشى ما يلى :

.. « وقد أخبرنى هذا الرجل الطاعن فى السن قبل أن يسلم أنقاسه بساعات أنه قد عاش مائة عام لم يشعر طوالها بأى ألم جسمانى اللهم الا الضعف .. وقد غادر هذه الحياة الدنيا وهو جالس فى سريره فى مستشفى القديسة ماريا الجديدة بفلورنسا دون أن تبدر منه حركة ودون أن يشكو أو يتوجع وقد قمت بتشريح جثمانه لكى أقف على السر فى موته ، تلك الموتة الناعمة الهادئة فعرفت أنها نشأت من ضعفه الذى تسبب فى هبوط كمية الدم ، ومن ضعف الشريان الذى يغذى القلب وغيره من الأعضاء السفلى ، تلك الأعضاء التى وجدتها شديدة الجفاف شديدة التقلص شديدة التصلب . وقد كتبت نتيجة هذا التشريح بعناية كبيرة وفى منتهى اليسر ، لأن الجسم كان خاليا تماما من الشحم والرطوبة اللذين يحولان عادة دون معرفة أجزاء

(1) Muskrats (2) Beavers (3) Otters (4) Seals.

الجسم ... ان الطاعنين في السن ، الذين يتمتعون بصحة جيدة يموتون من افتقارهم الى ما يغذيهم ، وهذا الغذاء يصل عن طريق شرايين (الماسريقا) ويصبح باستمرار مقيدا بتآخن جلد هذه الشرايين (وهو ما يسمى الآن تصلب الشرايين) وهذه العملية تستمر حتى تؤثر في الشرايين الشعرية التي تعارض قبل غيرها الى الانسداد تماما . ومن هذا يحدث أن يشتد خوف الكبار الطاعنين في السن من البرد أكثر مما يخافه الصغار ، وأن الكبار يكون لون جلدهم مثل لون الخشب أو مثل الكستناء المجففة ، لكون جلدهم هذا محروما تماما تقريبا من الغذاء .

وهنا أيضا تمضى عملية التغير أو الانتقال قدما ودون أن يلحظها أحد . وتسند الشرايين شيئا فشيئا خلال السنين ، ويذبل الجلد ويفقد لونه الطبيعي .

وكل حياة لها طرفان أو قطبان ، الولادة ثم الموت ، وبين هذين توجد خطوات من العمليات الانتقالية ، أو التحولات ، وهى :

من الولادة	الى الطفولة
من الطفولة	الى البلوغ
من البلوغ	الى الشباب
من الشباب	الى الرجولة
من الرجولة	الى الكهولة (وسط العمر)
من الكهولة	الى الشيخوخة
من الشيخوخة	الى الموت

والآن .. فلنر الخطوات التى تقع بين الصداقة والقتل :

من الصداقة	الى خيبة الأمل
من خيبة الأمل	الى المضايقة
من المضايقة	الى التهيج والاثارة

من التهيج	الى الغضب
من الغضب	الى التهجم
من التهجم	الى التهديد
من التهديد	الى سبق الاصرار
من سبق الاصرار	الى القتل

وتقع بين الصداقة وبين خيبة الأمل مثلا ، كما تقع بين كل مرحلتين
آخرين من المراحل التالية خطوات - أو أطراف أو أقطاب - أخرى أصغر
من الخطوات الرئيسية هى انتقالات أصغر أيضا ..

فإذا كانت مسرحيتك ستنتقل بين الحب والكراهة كان واجبا عليك أن تبحث
عن جميع الخطوات التى تقع بين هذين الطرفين ، أو القطبين .

فإذا حاولت أن تثب من «الصداقة» الى «الغضب» فانك بالضرورة تهمل
مرحلتى «خيبة الأمل والمضايقة» .. وتكون هذه «وثبة» لأنك تكون قد
تركت خطوتين من الخطوات التابعة للبناء المسرحى كما تتبع رثائك أو كبذك
لبنائك الجسمانى .

واليك أحد المشاهد من مسرحية «أشباح» حيث يتجلى الانتقال فى صورة
رائعة : القس ماندرز مغيظ محقق من النجار انجستراند ، هذا الكذاب
الظريف الذى لا يكف عن كذبه ، ولا علاج له من مرض هذا الكذب .
والقس ماندرز يشعر من صميم قلبه ألا بد له من تسوية حسابه تسوية
نهائية مع هذا الرجل الذى أساء استعمال سلامة نية القس
والانتقال الممكن هنا هو :

من الغضب	الى	الانكار والتبرؤ
	أو	

من الغضب	الى	الصفح والمغفرة
----------	-----	----------------

ولسابق علمنا بأخلاق ماندرز - أى شخصيته - فنحن نعلم أنه سوف

يؤثر الصفع والمغفرة .. فلاحظ اذن هذا الانتقال الهين اللين الطبيعي في ذلك الصراع الصغير :

انجستراوند : (يظهر عند الباب) اننى استيحيكم المذرة .. ولكن ..
ماندرز : أها .. هم ..

مسز الفنج : أوه .. أهو أنت .. أنجستراوند
انجستراوند : اننى لم أجد أحدا من الخدم هناك .. ومن ثمة .. فلم يكن
بد من أن أقرع أنا الباب .

مسز ألفنج : لا بأس .. أدخل .. أتريد أن تتحدث الى ؟
انجستراوند : (داخلا) كلا .. شكرا كثيرا يا سيدتى .. بل أريد التحدث
لحظة الى مستر ماندرز .

ماندرز : (واقفا في مواجهته) حسن .. وهل لى أن أسألك عما تريد ؟
انجستراوند : المسألة يامستر ماندرز أنهم يدفعون لنا أجورنا عما أدينا
من عمل وشكرا كثيرا لك يا مسز ألفنج . والآن .. وقد انتهى العمل الذى
اشتركنا فيه جميعا بمنتهى الاخلاص والأمانة كل هذه الأيام .. رأيت أن من
المستحسن ختام هذا كله بصلاة قصيرة تقيمها هذا المساء ..
(هذا الكذاب الكبير ! انه يريد شيئا من ماندرز .. ولما كان يعلم أنه لن
يستطيع الوصول الى قلب القس الا عن طريق التظاهر بالورع والتقوى فهو
يقترح موضوع الصلاة) .

ماندرز : صلاة ا وفى ملجأ الأيتام !
انجستراوند : نعم يا سيدى .. الا اذا كان هذا لا يوافقك .. اذن - و ..
(انه لا بأس عنده من الانسحاب . وحسبه أن يدرك ماندرز أن قصده
كان قصدا حسنا)

ماندرز : أوه .. بلا شك .. ولكن - أهم ..

(مسكين مستر ماندرز .. لقد كان في منتهى الغضب ولكن ماذا في وسعه أن يصنع ، وقد تقدم اليه الرجل الذي هو سبب سخطه يرجوه في أن يؤمهم للصلاة ؟)

انجستراנד : لقد كنت أقوم بشيء من الصلاة هناك أنا نفسي كل مساء مسز ألفنج : صحيح

(ان مسز ألفنج تعرف هي أيضا حقيقة أنجستراנד معرفة جيدة وهي تعرف أنه يكذب)

أنجستراند : نعم يا سيدتي . كنت أفعل هذا من حين الى حين . من باب التزكية وتهذيب النفس . فقط . لكنى لست الا رجلا فقيرا عاديا .. ولم أرتفع الى هذا المقام بكل أسف .. ومن أجل هذا .. لما عرفت أن مستر ماندرز .. هذا الأب المقدس — هنا — فقد قلت انه ربما ... ماندرز : اسمع يا أنجستراند .. قبل كل شيء يجب أن أسألك سؤالا — هل أنت في كامل عقلك للقيام بمثل هذه المهمة ؟ وهل ضميرك طاهر وغير مثقل بأي وزر ؟

(لم ينخدع القس ماندرز بدعوة أنجستراند له الى الصلاة كل الانخداع) أنجستراند : تداركتنى السماء من مخطيء آثم . ان ضميرى لا يستحق أن نضيع وقتنا في التحدث عنه يا مستر ماندرز .

ماندرز : ولكنه هو أجدر الأشياء بحديثنا .. فما قولك ؟ أنجستراند : ضميرى أنا .. حسن .. انه يتولاه بعض القلق والاضطراب أحيانا .. بالطبع .

ماندرز : آه ! هأتذا تعترف على كل حال ! والآن .. هل لك أن تقول لى ، دون أن تخفى على شيئا — ما هى علاقتك برجينا ؟ (لقد كان أنجستراند يعلم دائما أن رجينا هى ابنته ، بينما هى فى الحقيقة

ابنة غير شرعية للكاتبين ألفنج المتوفى . وقد تسلم أنجسترا ند مبلغ سبعين جنيها ليتستر على هذه الفعلة التي تردت فيها زوجته حينما تزوجها)
مسز ألفنج (فى لهفة) مستر ماندرز !

ماندرز : (وهو يهدئها) اطمئنى .. دعى لى هذا الأمر
أنجسترا ند : علاقتى برجينا ! يا الهى ! لشدءا أزعجتى (وهو ينظر الى مسز ألفنج) وماذا صنعت رجينا مما تلام عليه ؟ لا شىء على ماأظن !
ماندرز : نرجو أن يكون الأمر كذلك .. ان الذى أريد أن أعرفه هو :
ما علاقتك بها بالضبط ؟ انك تقول انك والدها ، أليس كذلك ؟
أنجسترا ند : (مرتبكا) حسن .. هم .. أنت نعرف يا سيدى ماحدث بينى وبين زوجتى المسكينة جوانا .

ماندرز : كفى تحريفا للحقائق ! لقد اعترفت المرحومة زوجتك اعترافا كاملا لمسز ألفنج قبل أن تترك خدمتها .
أنجسترا ند : ماذا ، هل تريد أن تقول ان ... وعلى كل .. هل صحيح أنها فعلت ما تقول ؟

ماندرز : هأتذا ترى أن الأمر لم يصبح سرا يا انجسترا ند .
أنجسترا ند : هل تريد أن تقول انها قد أقسمت لى .. ولم ؟

ماندرز : هل أعطتك قسما ؟
أنجسترا ند : كلا .. وانما أعطتنى كلمة شرف .. لكنها أعطتنى هذه الكلمة بلهجة جدية حاسمة .. كما تستطيع امرأة أن تفعل .
ماندرز : وكنت طوال هذه السنين كلها تكتم هذه الحقيقة عنى ، أنا الذى كنت أثق فيك الثقة الكاملة المطلقة ؟

أنجسترا ند : يؤسفنى أن أقول ان هذا هو ما كان يا سيدى .
ماندرز : وهل كنت استحق هذا منك يا أنجسترا ند ؟ ألم أكن دائما على

أهبة الاستعداد لمساعدتك قولاً وعملاً بقدر ما أستطيع .. أجب .. ألم يكن الأمر كذلك ؟

أنجستراندا : حقاً .. لقد كانت تمر بى أوقات تشتت فيها الأحوال على لولاك يا سيدى .

ماندرز : وهل هذه هى الطريقة التى تجازينى بها ؟ أن تتسبب فى أن أدخل فى سجلات الكنيسة تدوينات زائفة ، ثم تكتم عني بعد هذا ذلك السر الذى كان يجب أن تقضى به الى ، بحق ما بيننا ؟ أن سلوكك هذا يا أنجستراندا سلوك لا يمكن أن يكون لك عذر فيه .. ومن الآن فصاعداً قد انتهى كل ما بينى وبينك .

أنجستراندا : (بعد زفرة) نعم .. أستطيع أن أفهم الآن أن هذا هو معنى ما حدث .

ماندرز : نعم .. لأنه كيف يمكنك أن تبرر ما فعلت ؟ أنجستراندا : وهل كان يجب أن تذهب هذه البنت المسكينة وتضاعف ما أثقل كاهلها من وزر فضيحتها بالتحدث الى الناس عنها .. أرجوك أن تفكر فى هذا لحظة يا سيدى .. فكر فيما لو كنت أنت نفسك فى مثل تلك الورطة التى كانت فيها تلك المسكينة جوانا .

ماندرز : أنا !

(وسنلاحظ أن هذا القس سيقف مثل ذلك الموقف المخزى فيما بعد . وللمشهد وجه شبه مباشر بسلوك ماندرز فى المستقبل)

أنجستراندا : عفواً يا سيدى . لست أعنى الورطة نفسها .. والذى أعنيه ، هو أن تفرض أن فى نياقتك شيئاً تشعر بسببه بالخزى فى أعين الناس ، اذا صح أن أقول هذا ، انا معاشر الرجال يجب ألا نكون قساة فى حكمنا على النساء ، يا مستر ماندرز

ماندرز : ولكنى لم أفعل شيئا من هذا مطلقا .. وأنا انما ألومك وأعتب عليك . عليك أنت

أنجسترا ند : هل تأذن لى يا صاحب النيافة أن أسألك سؤالا بسيطا ؟
ماندرز : سل ما شئت

أنجسترا ند : ألم تعظنا من قبل قائلا ان من واجب الانسان أن يأخذ بيد المنكسرين ؟

ماندرز : هذا واجب بالطبع .

أنجسترا ند : و .. أوليس يجب على الانسان أن يتقيد بكلمة الشرف ؟
ماندرز : مؤكد مؤكد .. ولكن

أنجسترا ند : ففى ذلك الوقت الذى حدث ذلك الحادث المؤسف بين جوانا وبين ذلك الرجل الانجليزى أو الأمريكى أو الروسى .. أو ليكن ما يكون .. (لم يكن يعرف أن المجرم كان الكابتن ألفنج نفسه) .. حسن يا سيدى .. فى ذلك الوقت حضرت جوانا المسكينة الى المدينة .. تلك البائسة التى رفضتنى من قبل مرة أو مرتين ، وأبت أن أكون زوجا لها .. لأنها لم يكن يروقها فى تلك الأيام الا ذوو الهيئة الجميلة من الرجال .. فى حين أننى كنت بتلك الرجل العرجاء حينئذ .. ولا بد أنك تذكر يا صاحب النيافة حينما اجترأت على اقتحام أحد صالونات الرقص حيث كان عدد من البحارة يبرحون ويعربدون ويسكرون .. ولما أردت أن أعظمهم لكمى يقلعوا عما هم فيه ، ويتركوا تلك السبيل الموحجة ..

مسز ألفنج : اهم !

(كانت هذه الكذبة كفيفة بأن تجعل مسز ألفنج نفسها ترسل هذه النحنة)

ماندرز : أعرف يا أنجسترا ند .. أعرف .. لقد قذف بك هؤلاء العرايب

المخمورون من فوق الدرج .. لقد ذكرت لى تلك القصة من قبل . وما أصاب
رجلك من هذه المصيبة مكتوب لك فى سجل حسناتك .

(ان ماندرز لا بأس عنده من أن ينطلى عليه أى شىء بقصد دينى)
أنجسترانند : لست أطمع فى شىء من ذاك يا صاحب النيافة .. انما الذى
أردت أن أقوله لك هو انها قد أتت الى وقصت قصتها على وهى تسفح دمعها
مدرارا ، وروحها تضطرب اضطرابا مما يجعل قلبى .. أقول لك الحق ..
بنفطر عليها انقطاعا ..

ماندرز : أهكذا يا أنجسترانند ؟ .. ثم ماذا ؟

(هنا يكون ماندرز قد أخذ ينسى غضبه .. وهنا يبدأ الانتقال)
انجسترانند : و .. عند هذا قلت لها : « ان ذلك الأمريكى يضرب فى عرض
البحار .. لكن .. أنت .. أنت يا جوانا لقد ارتكبت وزرا .. وهأتتذى ..
امرأة آثمة .. ولكن .. لا بأس .. ان ها هنا يقف چيكب أنجسترانند على
قدمين قويتين .. ولم يكن قولى هذا الا على سبيل المجاز يا صاحب
النيافة .

ماندرز : أفهم أفهم .. استمر

أنجسترانند : فهذا يا سيدى ما كان منى .. وما كان من اتقاذى لها ..
وما جعلتها به زوجتى الشرعية .. حتى لا ينفضح أمرها ، وحتى لا يعرف
الناس ما كان من أمرها مع هذا الأمريكى الغريب
ماندرز : لقد تم هذا كله بدافع الشفقة . والشىء الوحيد الذى لا يمكننى
تبريره هو ما كان من موافقتك على أخذ النقود .

أنجسترانند : نقود ؟ أنا ؟ ولا مليم واحد !

ماندرز : ولكن

أنجسترانند : آه .. أجل .. انتظر قليلا .. صبرك يا سيدى .. لقد

تذكرت . لقد كان مع جوانا قليل من النقود بالفعل .. لك حق .. ولكنى لم
أشأ أن أعرف شيئا عن هذه النقود .. لقد قلت لها : « سحقا لمال أنى اليك
به شيطان الرذيلة ! انه ثمن أوزارك . ان هذا الذهب الدنس .. أو البنكنوت
القذر الملطخ بالاثم .. أو أى نوع من المال كان .. فلست أدري .. سنقذف
يه فى وجه ذلك الأمريكى » ولكن الأمريكى كان قد ذهب يذرع البحار
السبعة يا صاحب النيافة .

ماندرز : أهذا هو الذى كان من ذلك الأمر يا صديقى الطيب ؟
(لا يخفى أن ماندرز قد أخذ يرق ويلين)

أنجسترانند : هذا الذى كان يا سيدى . وعندئذ اتفقت أنا وجوانا على
تخصيص المال لتربية الطفلة .. وهذا هو الذى حدث . وأنا مستعد لأن أقدم
حسابا تفصيليا عن كل ملهم منه .

ماندرز : ان هذا يغير وجه الموضوع تغيرا كبيرا .
أنجسترانند : هذا هو ما كان يا صاحب النيافة .. وأجرؤ على القول بأننى
كنت أبا بارا لرجينا — وذلك بقدر ما كان فى قدرتى أن أفعل ، لأنك لاتجهل
أننى رجل بئس أكدح لآكل لقمتى بعرق جبينى .
ماندرز : هون عليك يا عزيزى أنجسترانند ، هون عليك .

أنجسترانند : أجل انى لأجرؤ على القول بأننى ربيت الطفلة ، وكنت زوجا
صالحا لجوانا ، محبا لها حريصا عليها ، كما يأمرنا الكتاب المقدس أن نكون .
ولم يدر فى خلدى قط أن أذهب الى نيافتك لأفتخر عندك بهذا الذى فعلت ،
أو أطلب ثمنا لما أدت .. وذلك لأنها الفعلة الوحيدة الصالحة التى فعلتها فى
تلك الحياة .. كلا كلا .. ان چيكب أنجسترانند حينما يفعل شيئا من هذا
فانه لايجرك به لسانه ليفخر به .. وبكل أسف انتى لم أصنع شيئا كثيرا من
ذلك . وأنا أعلم هذا واعترف به .. وأنا كلما جئت للقاء نيافتك لم أجد

وأسفاه الا للتحدث اليك فى مثل هذه المتاعب وتلك الشرور.. لأن ضمائرنا..
كما قلت لك الآن .. وأقولها ثانية .. لتقسو علينا أحيانا .

ماندرز : اعطنى يدك .. چيكب أنجسترانند

ان الحركة فى هذا المشهد حركة كاملة .. والقطبان هما : «الغضب» ثم
«الصفح» وبينهما حركات انتقالية .

وكلتا الشخصيتين واضحتان جليتان . وبالرغم مما عرف عن أنجسترانند
من ولع بالكذب فانه شخص سيكلوجى - نفسانى - خير بمسارب النفس،
الانسانية بقدر ما نجد ماندرز رجلا ساذجا قريب الانخداع . واذا مضينا
فى قراءة الرواية وجدنا أن مسز آلفنج تقول لماندرز فيما بعد ، وبعد أن
ينصرف أنجسترانند : « انك ستظل دائما طفلا كبيرا ! »

على أن هذا اذا صدق على ماندرز فهو يصدق أيضا على نورا .. تلك
الطفلة الكبيرة. وقد شهدنا جزءا كبيرا من طفولتها تلك فى مشهدها مع هالمر..
ولو أن كاتبنا آخر غير ابسن هو الذى كتب رواية « بيت دمية » لكان قمينا
بأن يقلب المشهد الأخير من هذه الرواية فيجعله مشهدا فخما شبيها بمشهد
الألعاب النارية التى تطلق للزينة ولقت الأنظار - بحيث يخلق صراعا واثبا
من جانب نورا ، لقد رأينا التطور البطيء الذى تطورت اليه شخصية هالمر،
الا أننا لم نحس بتطور شخصية نورا فى تلك القضية . ولو أنها أبانت لنا
عن نيتها فى هجر بيتها دون أن تكون ثمة فترة انتقال مناسبة لأمكن أن
تدهشنا .. وتثير فىنا روح التساؤل ، لانها تكون فى تركتنا دون أن نقف
بعملها .. ان من الممكن فى الحياة الواقعية احتمال حدوث مثل هذا الانتقال
فى جزء من ثانية واحدة من التفكير .. أما ابسن فقد ترجم التفكير الى فعل،
وذلك لكى يستطيع الجمهور أن يرى وأن يفهم .

ومن المحتمل أن يثور الانسان على الفور في نفس اللحظة التي تلحق به أية
أهانة .. وحتى اذا حدث هذا فلا بد أن يمر الانسان بفترة من الانتقال . ان
العقل يتلقى الاهانة ، ويزن العلاقة بين الذى وجه اليه الاهانة وبين نفسه ،
فيجد أن الذى أهانه شخص كنود ناكر للجميل ، وأنه قد أساء استخدام
صداقتهما ، وحينما بلغ القمة في سوء استعماله لها صدرت عنه الاهانة ، -
واستعراضه السريع هذا لعلاقتهما ، والذى مر به في سرعة البرق جعله
يستنكر وضعه ، وقد تلا هذا غضبه ثم انفجاره . فهذه العملية الذهنية ربما
لم تستغرق من الوقت أكثر من جزء من ثانية . فهذه الثورة التي حدثت في
مثل لمح البصر ليست اذن ثورة واثبة ولا عملا من أعمال الطفرة كما رأينا،
لكنها نتيجة عملية ذهنية ، مهما تكن عملية سريعة .

وما دمنا لا نجد في الطبيعة عملا من أعمال الطفرة .. أعنى عملا واثبا من
الذى يتم بقفزة واحدة ، فلا يمكن أن يكون من ذلك شئ فوق خشبة المسرح
مطلقا . والكاتب المسرحى البارع هو الذى يسجل حركات العقل الدقيقة
حركة بعد حركة كما يسجل السمسوجراف أبسط الاهتزازات الأرضية وهي
على بعد أميال .

لقد قررت نورا أن تهجر عالم بعد ثورته العارمة عند اطلاعه على خطاب
كروجستاد . ولو أنها كانت في حياة عادية لكان من المحتمل أن تنظر اليه
مذعورة ، دون أن تقول كلمة ، ولكن من المحتمل أن تدبر ظهرها لهالم
الثائر وتتركه وتنصرف . لقد كان هذا كله محتملا في الحياة العادية ،
لكن هذا كله لا يصلح في الرواية المسرحية لأنه كان يجعل الصراع فيها صراعا
واثبا ، وبالتالي يجعل التأليف تأليفا رديئا . ان على الكاتب المسرحى أن
ينتهج كل الخطوات التي تؤدي الى النتيجة ، سواء حدث ذلك الصراع
بتلك الطريقة أو حدث في ذهن الشخص نفسه .

ان فى وسعك أن تكتب مسرحية حول انتقال واحد .. ومسرحيتنا النورس (١) . Sea Gull وبستان الكراز (٢) Cherry Orchard للكاتب تشيكوف هما من هذا النوع . وان كنا قد أشرنا الى أن القطبين — أى طرفى الانتقال ، ليسا إلا خطوة بمفردها من خطوات الرواية . وليس يخفى بالطبع أن المسرحيات التى يكون فيها الانتقال من هذا النوع تكون روايات بطيئة الحركة ، الا أنها بالرغم من بطء حركتها تشتمل على الصراع والأزمة والذروة ، وان كان هذا كله على مستوى أصغر .

ان بين « الطمع الذى لم يأت بنتيجة » وبين ما يثيره ذلك من « امتعاض فى نفس صاحبه وغيظ » رحلة من الانتقال . وكثير من المؤلفين يقفزون من أحد هذين القطبين الى القطب الآخر قفزة واحدة ليس فيها تريث أو تدرج، ظانين أن رد الفعل يحدث على الفور ، متناسين أنه حتى وان كان الامتعاض والغيظ الناشئان عن حبوط مسعى صاحب الطمع يحدثان بطريقة تلقائية أو انبعاثية — أعنى مباشرة وفى الحال — فان ثمة سلسلة من الحركات الدقيقة، هى التى نسميها هنا انتقالا ، وهى التى تسبب رد الفعل .

وهذه الحركات الدقيقة التى لا تستغرق أكثر من جزء من الثانية هى التى تمنينا هنا . وتستطيع أن تحلل أى انتقال لتدرك أن هذا التحليل سوف يزيد معلوماتك عن شخصياتك ويجعلك أكثر معرفة بها والمأما .

وملهاة طرطوف تشتمل على نوع من الانتقالات البديعة ، حينما تتاح الفرصة آخر الأمر لهذا الافاك المخيف لكى يجلس فى خلوة الى زوجة أورجون . لقد كان يتظاهر بالتقى والورع بوصف كونه قسيسا ، لكنه كان فى الوقت نفسه ينصب شراكه للأمير الجميلة .. لنرى كيف يتخذ من قداسته الزائفة قنطرة لعرض غرامه الدنس ، وبث صبابته النجسة ، وهو فى الوقت نفسه يحافظ على شخصيته من غير أن يخرج عنها .

انه بعد أن يتشهى المير كل هذه الأيام الطويلة ، لا يكاد يخلو اليها ويجلس معها على اقتراد حتى يفقد سيطرته على عواطفه بطبيعة الحال ...
انه يتحسس ملابسها بأصابعه وقد زاغ له وضاع صوابه .. ولكن المير الواعية تظن الى هذا فتنبهه قائلة :

المير : أيها السيد طرطوف !

طرطوف : حرير أو (ستنيه !) ان لم أكن غلطانا ! ومن أشهى أنواع المنسوجات وأنعمها . ولست أشك . أن عروس سليمان التى تفزل بها فى أناشيده كانت تلبس له مثل هذه الحلة البديعة حينما ...
المير : أياما كانت تلبسه يا سيدى .. فلا شأن له بأحد منا .

(يبرد هذا الصد من حرارة طرطوف قليلا فيكون أكثر حذرا)

المير : ان لدينا أمورا أخرى غير هذا الحرير جديرة بأن نببحثها .. أريد أن أسمع منك ان كنت حقا راغبا فى الزواج من ابنة زوجى ؟

طرطوف : وأنا أسأل بدورى أهذا الزواج لا يحظى بموافقتك ؟
(انه الآن يتحرك باحتراس ... اذ أصبح مما لا بد له منه أن يكون أكثر حذرا) .

المير : ولم لا . وهل فى وسعك أن تظن أننى أستحسن هذا وأوافق عليه؟
طرطوف : أقول لك الحق يا سيدتى .. لقد ساقنى ظنى الى الشك فى ذلك . ويجب أن تسمحى لى أن أطمئنك من هذه الناحية . والحق أن السيد أورجون قد اقترح هذا النسب على ، لكنك يا سيدتى لست فى حاجة لأن أقول لك ان آمالى مرتبطة بشئ آخر .. بسعادة أعظم من ذلك بكثير !

المير : (وقد سرى عنها وأنتها النجدة) طبعاً طبعاً .. انك تعنى أن فؤادك معلق بمباهج وسعادات ليست من مباهج هذه الدنيا وسعاداتها .

طرطوف : لاتسيئى فهمى ياسيدتى أرجوك ، أو بالأحرى .. لا تتظاهرى
بأنك لا تفهمين قصدى .. ان هذا لم يكن ما أعنيه أبدا ..
(. انه هنا يكنى عن أنها انما تشير الى قصده الحقيقى – وليس فى ذلك
أى وثب . ان طرطوف يسير قدما الى هدفه .. أى الى البوح لها بحبه
والتصريح بفرامه)

المير : اذن فهل تتفضل فتقول لى ماذا تعنى بالضبط ؟
طرطوف : أعنى ياسيدتى أن قلبى ليس من حجر صلد !
المير : وهل فى ذلك غرابة او شئ يستحق الذكر ؟
طرطوف : انه أبعد من أن يكون صخرا يا سيدتى .. وهو مهما تاق
الى السماء وشغف حبا بها فلن يكون هذا دليلا على أنه لا نصيب له من
السعادة الأرضية

(لا يزال طرطوف ماضيا فى طريقه الى هدفه)
المير : انه ان لم يكن كذلك كان من واجبك ولا بد أن تجعله كذلك
يا سيد طرطوف .
طرطوف : وكيف السبيل الى مجاهدة المستحيل والوقوف فى سبيله
يا سيدتى ؟

وهل فى امكاننا حينما نرى خلقا كاملا من صنع الخلاق المبدع أن نمتنع
عن عبادته فيما خلق على صورته ؟ كلا – ومن العدل كل العدل أن يكون
الامتناع عن ذلك عملا بعبدا عن التقى والورع .
(وبهذا يصبح الطريق ممهدا ... وها هو ذا يتأهب الآن للهجوم)
المير : فهمت .. انك من عشاق الطبيعة !

طرطوف : عاشق مدمن ياسيدتى ! ولا سيما اذا تجلت الطبيعة فى مثل
تلك الحلة الالهية ، وفى مثل ذلك الحسن الفتان الذى يتجلى فيما أراه

الآن فيبرنى .. لأنى كنت أحسبها فخاها نصبها لى الشيطان لهلاكى
والقضاء على ... ثم اذا أنا يتبين لى مذ كانت عاطفتى قية طاهرة ، أنه كان
فى وسعى أن أعكف على تلك المفاتن فى غير اثم ولا استيحاء ، ولكن أقدم
لك قلبا مهما كان صغيرا ولا يستحق أن تتفضلى بقبوله .. ولكنى بالرغم
من تفاهة هذا القلب يا سيدتى أجرو فألقى به تحت قدميك .. منتظرا
قرارك الذى ربما رفعنى الى أعلى درجات النعيم .. أو هوى بى الى أسفل
دركات اليأس .

(انه يمزج قحته وجراته بتخيل بخته الأسود فى حالة الرفض . وهذا
يؤكد لنا أن هذا الرجل طرطوف خبير بمسارب النفس ، ماكر محتال)
المير : لا شك يا سيد طرطوف أن هذه ثورة عجيبة الى حد ما ، وخروج
عن واحد من مبادئك الصارمة العارمة .

طرطوف : آه ياسيدتى ! وأى مبادئ تستطيع احتمال هذا الجمال كله !
وأسفاه .. اننى لست معضوما عصاة النبى يوسف !

(انه يلقي عليها الملامة بمهارة . ولا يمكن أن تثور أية امرأة اذا اقتنعت
أن مفاتنها من القوة بحيث لا يمكن أن تقاوم)

المير : هذا واضح كل الوضوح . ولكنى أنا ايضا لست السيدة زليخاء
كما يبدو لى أنك تتصورنى

طرطوف : بل هذا هو الواقع ياسيدتى .. هذا هو الواقع . وأنا على
استعداد للايمان بهذا ايمانا أعمى وبلا وعى . انك لا تقلين عنها اغراء وفتنة
... انك هذه المفاتنة التى لم تنفعنى فى محاسنها شيئا جميع أيام صيامى ولا
صلواتى وتوسلاتى وأنا راكم على ركبتى ذليلا ضارعا ! والآن .. لقد
زادت عاطفتى المكبوتة عن حدها ، وأنا أتوسل اليك وأتضرع أن تبدى
لى أى اشارة علم ، أنك لا تزدرين هذه العاطفة ولا تحقرينها . تقى

يا سيدتى أنتى لست أقدم اليك ولاء ليس كمثله ولاء فقط ، بل أعاهدك عهدا أرجو أن تطمئنى به الى أن حبى لك لن يخدش نسبك - النقى الطاهر بمقدار ما يمكن أن يفعل ذلك نفس واحد من أنفاس مخلوق حى .. ثم أنت لست بحاجة الى أن يساورك الخوف من أكون واحدا من أولئك الذين يتشدقون بما يصيبون من حظ فى ذلك الميدان .

(وهذا التأكيد نفسه بالمحافظة على سرية الحب يصور لنا طرطوف على حقيقته - بوصفه وغدا يجيد رسم خطه ، الا أنه لا يزال يلبس شخصيته)
المير : وهل لاتخشى ياسيدى طرطوف أنتى قد أغير رأى زوجى فيك اذا أعدت على مسامعه ذلك الحديث ؟

طرطوف : سيدتى انى شديد الثقة فى حصافتك وعظيم فطنتك - أعنى ان لك قلبا أرحم من أن يرضى الاضرار بشخص كل ذنبه أنه عاجز عن مدافعة حبك والاقرار بعبادتك

المير : حسن ... لست أدري كيف كانت امرأة سواى تتصرف لو أنها كانت فى مركزى -- على أنتى لن اذكر لزوجى شيئا عن تلك الحادثة .. يا سيد طرطوف .

طرطوف : وأنا آخر من ينصحك بأن تفعلى شيئا من ذاك يا سيدتى فى مثل تلك الاحوال .

المير : لكننى أطلب ثمنا لسكوتى . ذلك أن تمتنع نهائيا عن طلب يد ابنة زوجى مهما ألح عليك زوجى فى ذلك .

طرطوف : آه يا سيدتى ! أحتم على أن أؤكد لك مرة ثانية أنك .. أنت .. وأنت فقط - .

المير : انتظر يا سيد طرطوف .. بل عليك أن تقوم بأكثر من ذلك .. ان عليك أن تستعمل كل تفوذك فى اتمام زواجها من فالير .

طرطوف : واذا فعلت هذا يا سيدتى .. اذا فعلت ، فماذا عسى أن أتتظر
مكافأة لى على ذلك ؟

المير : عجبا .. سكوتى .. أؤكد لك !

(وبعد هذا الانتقال يصل المشهد طبعاً حيث يوشك الصراع أن ينفجر .
ولكن داميس ، بن أرجون ، يظهر فجأة فيحول بينهما . لقد سمع داميس
حديثهما بحذافيره ، وقد تهيج تهيجاً شديداً)

داميس : كلا .. بل لن يكون هناك كتمان لهذا الأمر .. ولا صمت عن
أى أمر آخر كذلك .

المير : داميس

طرطوف : يا صديقى العزيز الصغير .. لقد أسأت استماع عبارة بريئة
فحسب . انها - .

(لقد كان الهجوم شديد المفاجأة لطرطوف حتى أفقده وعيه .. وتمضى
لحظة قبل أن يتمالك ويتماسك)

داميس : أسأت الاستماع ؟! لقد سمعت كل كلمة مما جرى بينكما ..
وسيسمع أبى هذا الكلام بحذافيره .. وحمداً لله على أنى مستطيع آخر
الأمر أن أفتح عينيه على حقيقة أمرك ، وأن أكشف له عن مقدار نذالتك
ومدى انخداعه فى الخائن المنافق الذى كان يؤويه ويثق فيه !

طرطوف : انك تظلمنى يا صديقى العزيز الصغير .. انك تظلمنى حقاً !
(الظاهر أنه استعاد أنفاسه مرة أخرى .. وها هو ذا يستعيد مظهر
التقى والورع من جديد)

المير : والآن فلتستمع الى يا داميس - يجب ألا تثير ضجة حول هذا
الموضوع - انى ليسوءنى أن تردد الألسنة ما حدث . لقد وعدته الصفح
والمغفرة على أن يحسن سلوكه فى المستقبل ، وأنا على يقين أنه سيفعل .

وأنا لا يمكننى أن أسحب وعدى بهذا .. والحق أن هذا موضوع قبيح
سخيف ولا يصح أن تثار ضجة حوله – ولا أن يعلم به لا أبوك ولا غيره
من الناس .

داميس : هذا قد يكون رأيك أنت . لا رأيى أنا . لقد تحملت الكثير
جدا من هذا الزنديق المنافق المتظاهر بالورع .. مدعى التقى .. ذلك الفصل
مدبر المكائد الذى سيطر سيطرة تامة على أبى .. والذى جعله يقف عقبة
كأداء فى سبيل زواجى وزواج فالير ... وكان يجعل كل همه أن يحول هذا
المنزل الى دير .. يؤوى جماعة من الرهبان والمعتزلة .. والآن .. ها هى
ذى فرصتى التى لن أجد فرصة خيرا منها
المير : ولكن يا داميس .. اننى أؤكد لك –

داميس : كلا .. لن أفعل الا كما ذكرت ، وسأضع حدا لكل هذه
السيطرة . لقد وضع السوط فى يدي ، ويسرنى غاية السرور أن أقوم
بتطبيقه !

المير : داميس .. يا عزيزى .. لو أنك فقط أضخت الى نصيحتى !
داميس : آسف ! ولا أستطيع أن أقبل أى نصيحة . يجب أن يعرف أبى
كل شيء !

(يدخل أورجون من الباب الأيسر)

أورجون : (داخلا) وما هذا الذى يجب أن أعرفه ؟

فى ذلك التحول – الانتقال – نوع من الصراع البارع الذى يراكم
التوتر ببطء ويجمعه كلما سار فى طريقه قدما حتى يصل الى نقطة انقطاع.
وذلك فى سرعة معتدلة . والنقطة المرتفعة الأولى تأتى حينما يبوح طرطوف
بحبه علانية ، والنقطة الثانية تأتى عندما يوجه داميس الى طرطوف تهمة
الخيانة .

وعند وصول أورجون يمكننا أن نشاهد تحولا في طرطوف مرة ثانية .
فاقراره الضمني بالذنب ، ذلك الاقرار الذى يتشع في ظاهره بالروح
المسيحي الصادق ، يرفعه درجات في نفس أورجون ، ويجعله يتبرا من ولده .
ثم لا ينفك الصراع يزداد صعودا ، ويقع بين صراع وصراع آخر ، وهذا
تحول مستمر يجعل الصراع الحركى شيئا ممكنا

* * *

منذ سنوات مضت توفى والد أحد الأصدقاء فذهبنا الى منزل صديقنا
هذا بعد تشييع الجنازة حيث وجدنا الأسرة مجتمعة وقد خيم عليها حزن
شديد ، وكان النساء يبكين ، والرجال ينظرون الى الأرض وكأنما سمرت
أبصارهم بها . لقد كان الجو مقبضا شديدا الكتابة فخرجنا لتتشي . ولما
عدنا بعد نصف ساعة تقريبا وفتحنا الباب على المعزين كانت دهشتنا
شديدة . اذ وجدنا القوم في زيط ومرح يضحكون ويمزحون ، لكنهم ماكادوا
يلمحوننا حتى أمسكو عما كانوا فيه من ذاك وقد علاهم الخزي .
فماذا حدث يا ترى ؟ وما الذى جعلهم ينتقلون هكذا من الحزن المنض
الى المرح الزائف ؟

ولقد مرت بنا مثل تلك المواقف منذ ذاك اليوم ، وكنا نجد التحول —
أعنى الانتقال — من حال الى حال ساحرا فاتنا خلايا . واليك مشهدا من
مسرحية Dinner at Eight للكاتبين كوفمان وفرير سنحاول أن تتبع
ما فيه من التحول الذى يبدأ من « التهييج » ويمضى الى « الغضب » .
وذلك فى الفصل الثالث ، فى الجزء الاخير من المشهد الأول :

بكارد : (داخلا الى غرفة) تالله لقد كنت تمثلين تمثيلا مضحكا فى
الأيام الأخيرة ياسيدتى اللطيفة .. تمثيلا لم يكن يرضينى كل الرضا .
كتى : (مضطربة ولكنها لم تغضب بعد . ولكن الانتقال قد بدأ نحو
الغضب) ايه ! وماذا أيضا ؟

بكارد : (لا يقصد أى ايذاء - يقرأ فصل الشغب بصورة واقعية)
سأخبرك ماذا . افرضى اننى واقف هنا فى مكتب العمل . وانا أصرف
الحسابات . وأنت تأخذين « الحوالات » منى .

كتى : (تعتبر هذا تحديا وهجوما مضادا ، فتقف ، وتترك يديها وتقف
متراخية) من تظن التى تخاطبها ؟ زوجتك الأولى فى موتانا ؟

بكارد : (يعتبر هذه بذاءة ويظهر عدم رضاه) لاتحشرى زوجتى الأولى
فى عملنا هذا !

كتى : (تشم رائحة الغضب فى كلامه . لقد جاءته من ناحية الضعف فيه .
ويذهب بحذرهما غيظهما القديم) تلك القبيحة الشائنة ! أم وجه مبقع يبقع
كدم البق ! .. وصدر ماسح كبلاط الحمام .. التى لم تكن تجد ما تكلمك
به الا كل غث لا خير فيه !

بكارد : (لا يزال يميل الى اعتبار هذا كله بذاءة .. ولا يزال تحوله الى
حالة الغضب يمتد ببطء .. وفى حاجة الى مزيد لكى يشور) كفى عن هذا
قلت لك !

كتى : (تزيده ليشور) غسالة «مرايلك المدهنه» .. الجارية التى كانت
تطبخ لك أكلك فى خن المنجم الحقير اياه .. الممتلىء بالقمل ! التى لم تمت
من قليل !

بكارد : (قد غلى مرجل غضبه .. وثب !) عليك اللعنة !
كتى : (وهى تشير بفرشة الشعر التى فى يديها) أجل .. لا تحسب أنك
تستطيع معاملتى كما كنت تعاملها .. ولن تتخذ من وجهى مداسا تقفز منه
الى حيث تريد - أيها الثرثار « الجخاخ » ! - (ثم تبتعد عنه وتقذف
بفرشة شعرها بين الزجاجات والأباريق المرصوفة على خوان الزينة)
بكارد : ما هذا يا كناسة الكناسة يا قلامة الظفر ! تالله ما أكثر مافكرت

في القائك حيث وجدتك في غرفة المستودعات بنادى الهوتنتوت أو في الماخور
الذى وجدتك فيه .

كتى : لا .. حيلك ! (اسراع في النبيرة العليا .. ولا يلبث التحول أن
يكمل بعد قليل)

بكارد : وعند ذلك تستطيعين العودة الى بلدك لتعيشي مع عائلتك ذات
الروائح العنبرية .. هناك وراء عشب عمال الدريسة في حى پاسيك .. مع
السيد الوالد .. شيخ الشحاذين الذى لا يفيق من السكر ، والسيد الأخ
الشقيق .. رد السجون الذى طالما أتعبنى التوسط لاطلاق سراحه .
إن شاء الله اذا طب مرة أخرى فسيشرف الزنزانة .. ولن ألقاه الا هناك !
كتى : وستكون هناك قبله .. أيها اللص العيار !

بكارد : واسمعى أيضا ! وقولى لأملك أم بربور .. هذه المرأة النشالة المحتالة ..
قولى لها انها اذا جاءت تحمحم مرة ثانية حول مكتبى ، فسأمر بطردها من
هناك .. بل بقذفها من حالى ، من فوق درجات السلم الستين لتتكسر
رقبتها باذن الله ! (وهنا تدخل تينا عندما يكون بكارد قد قارب الانتهاء
من هذا الدش . وتكون تينا قد حملت في يدها حقيبة المساء ، وهى حقيبة
مزخرفة بالجواهر والمعدن النفيس ، وبداخلها علبة بدرتها واصبع أحمرها
وعلبة سجايرها .. الخ .. ولما تجد تينا نفسها وسط تلك العاصفة تتردد قليلا ،
ولا يكاد يفرغ بكارد من كلامه ويتنبه الى وجود تينا حتى يخطف الحقيبة
من يدها ويقذف بها فوق الأرض ويدفع بها دفعة قوية تلقى بها فى الخارج)
كتى : (يتم الانتقال . ويبدأ هنا أول غيظ حقيقى . ومن ثمة فيجب أن
تزداد حركتها سرعة .. ولا ينفك انتقالها يزداد نفعة أعلى) أنت .. التقطى
هذه الأشياء ! (ويكون الجواب على هذا الأمر أن يركل بكارد بقدمه
الحقيبة ركلة قوية ترسلها الى ركن الغرفة – فتقول كنى بينها وبين نفسها)

أساور . هه (وتخلع اسورة عرضها ثلاث بوصات ذات فصوص . وتضرب بها على الأرض ، ثم تركلها الى آخر ركن في الغرفة) هذا يدل على مقدار معرفتك بالنساء .. انك تظن ما دمت قد أعطيتني أسورة أننى — لماذا أعطيتنى هذه الأشياء ؟ لأنك أردت أن تقوم باحدى مغامراتك القذرة وأردت أن أظهر لهؤلاء الذين يحيطون بك كم أنت ولد ظريف و (ابن حنت !) . انك لم تفعل ، ولم تعطينى ما أعطيت لكى تشعرينى بأنى امرأة ذات قيمة .. بل فعلت هذا لمصلحتك أنت ! (انها لا تدرى الى أين يقودها غضبها . ومن ثمة فهي تخط خط عشواء)

بكارد : أوه .. كذا .. أكان الأمر كذلك ؟ اذن فما هذا المسرح . وما كل تلك الملابس وهذه الفراء وال . سيارات أو الذهاب الى أى مكان تريدان حيث تقذفين النقود فى غير حساب ؟

ان الدنيا كلها لم تر زوجة نعمت بمثل هذه الحياة السهلة الميسرة ! لقد انتشلتك من بالوعة المجارى .. وهذا هو شكرك لى على معروفى !
كتى : (كأنها كلب حاذق وجد رائحة القنص أخيرا .. انها تفيق فتعرف أين تمضى الآن)

أشكرك على أى شئ ؟ على أنك كنت تلبسنى كما يلبسون الحصان المطهم ثم تتركينى جالسة وحدى يوما بعد يوم وليلة بعد أخرى ؟ انك لم تأخذنى الى أى مكان فى الدنيا .. بل كنت تلعب البوكر باستمرار مع أصدقائك الرجال وتتناول معهم طعامك .. فهذا الذى كنت تفعل (انها تتجه نحو هدف جديد — فلاحظها وهى تفعل ذلك)

بكارد : كلام ظريف جدا (انه لا يزال غير شاك ومستعد للرجوع الى

المسألة)

كتى : انك لا تنفك داخلا أو خارجا فتفتخر بخفة دمك أو بما كان من

جمال ذلك .. أو بما سوف تكون عليه من رقة الروح .. اما أنا فلم يحدث
أنك فكرت في أبدا ، ولا عملت لى أى شىء من تلك الأعمال الصغيرة التى
تحبها النساء من أزواجهن - انك لم ترسل لى مرة زهرة .. مرة واحدة فى
حياتك ! وكنت حينما أحب أن أترين ببعض الأزهار كان على أن أذهب أنا
نفسى لشرائها (وهنا تكون مظلة ناحية الباب حيث وقفت تينا ممسكة بياقة
من أزهار الأوسكيد) هل تشتري المرأة الأزهار لنفس الأزهار ؟ انك لم
يحدث مرة أن جلست لتتحدث الى ، أو لتسألنى عما كنت أفعل أو كيف
صحتى .. أو أى شىء آخر .

بكارد : حسن ... اذهبى وابحثى لنفسك عن شىء تفعلينه .. انتى
لا أمنعك .

كتى : أوكد لك أنك لن تمنعنى . انك تحسب أنتى أجلس فى البيت طول
النهار أنظر الى الأساور ! هاه ! أكلم الأرناب البكماء ! ماذا تحسبنى أصنع
بينما تقوم أنت بمغامراتك الملتوية ؟ أنتظر فقط حتى يعود بابا الى المنزل ؟
(الصراع يصل الآن حد الأزمة) .

بكارد : الى أى شىء ترمين .. أنت أيتها ال .. الصغيرة .
كتى : أظن أنك الرجل الوحيد الذى أعرفه - أنت أيها « الجمجاع »
الكبير ! كلا ! انك لست الرجل الوحيد . ان هناك رجلا جعلنى أعرف
بمجرد أن عرفته أى سقط متاع أنت ! (وهنا يصل الانتقال مرة ثانية الى ذروته)
بكارد : (فى فورة عالية - هجوم مضاد) عجبا ! .. أنت !

كتى : (كأنها تساعد . انها تحب أن تراه نائرا مهتاجا .. انهما يتجهان
نحو انتقال جديد وصراع جديد من مستوى أعلى) انك تكره ذلك ...
أليس كذلك - يا - عضو مجلس الوزراء المحترم !

بكارڊ : (لا يزال زائفاً — الانتقال من الصدمة الى التحقق لم يتم بعد)
هل نريدين أن نقول لى انك كنت تخونينى مع رجل آخر !
كتى : (لقد كشفت القناع وتريد أن تذهب معه الى آخر الشوط) أجل
فماذا تنتوى أن تصنع فى ذلك .. أيها الشرثار التافه !

بكارڊ : (شاهقا شهقة الذكر المحتاج) ومن هو ؟
كتى : (وهى تغلى من الحقد) أيهمك أن تعرف ؟
بكارڊ : (يقبض على معصمها . تصرخ) خبرينى من هو !
كتى : لن أقول لك !

بكارڊ : تكلمى والا هشت كل عظمة من عظامك !
كتى : لن أقول . وتستطيع أن تقتلنى ، ولكنى لن أفعل !
بكارڊ : سأعرف . سأعرف (يترك معصمها) تينا ! تينا !
كتى : انها لا تعرفه (وتمضى لحظة يقفان فيها ، منتظرين ظهور تينا . ثم
تظهر تينا ببطء عندالباب، وتدخل .. وقد بدت عليها مظاهر البراءة المفتعلة ..
وان بدا عليها أنها كانت واقفة تنصت .. ولا تنفك تتقدم حتى تقف بين
الزوج وزوجته الصامتين .)

بكارڊ : من كان يأتى الى هذا المنزل ؟
تينا : هه ! (فيما يلى يجرى الانتقال برفق نحو التشكل) .
كتى : أنت لا تعرفين . أليس كذلك ياتينا !
بكارڊ : أخرسى أيتها العاهر .. ابكى (متجها الى تينا ثانية) أنت تعرفين .
وستكلمين . أى رجل كان يأتى الى هنا فى غيبتى ؟
تينا : (هزة متحمسة برأسها) لم أر أحدا !

بكارڊ : (يقبض على كتفها ويهزها هزة صغيرة) بل رأيت . تكلمى .. من
كان يأتى هنا ! من الذى جاء هنا هذا الأسبوع الأخير ! من الذى كان يأتى

هنا وأنا متغيب في واشنجطن ؟ .

تينا : لا أحد .. لا أحد .. الطيب فقط ! .

بكاردا : لا . لا . لست أعنى هذا الرجل .. أى رجل كان يأتى من ورائى ؟

تينا : لم أر أحدا أبدا غيره ! .

كتى : (تصيب عصفورين بحجر واحد) . انه غيور . لكنه لا يشك في الدكتور . وهو الرجل الذى تحبه كتى) هاه .. هذا الذى قلته لك .

بكاردا : (ينظر اليها كأنه يريد استخلاص السر منها . يقرر أن هذا لا أمل فيه . يدفع بها الى الباب) (الى الجحيم من هنا) (كتى تثبت لثرى ماذا يكون من هذا كله . بكاردا يخطو خطوة هنا وخطوة هناك . ثم يصيح فجأة انى سأطلقك ! وهذا هو الذى سأفعله .. سأطلقك ولن تأخذى منى مليما واحدا . وهذا هو حكم القانون على فعلتك ! .

كتى : انك لا تستطيع اقامة الدليل على ذلك . ويجب أن تبرهن عليه أولا .

بكاردا : بل أستطيع اثباته . وسأستعين برجال البوليس السرى .. انهم سيقصون أثره .. وأتمنى أن يسكوا بفندورك ولو مرة واحدة .. كما أتمنى أن أقبض على عنقه بأصابعى هذه .. ولسوف أفعل .. سأعرفه . وسأقتله . وسأقذف بك الى الشارع كقطط الأزقة الضائعة !

كتى : ايه ! أنت ستقذف بى الى الشارع ! حسن ! خير !ك أن تفكر مرتين قبل أن تقذف بى .. أما أنا .. فلن أحتاج الى البوليس السرى لأثبت ما كنت تصنعه وراء ظهرى !

بكاردا : انك لا تتمسكين بشيء ضدى !

كتى : لا شيء أبدا ؟ وعلى هذا فانت تريد السفر الى واشنجطن ؟ أليس كذلك ؟ تريد الذهاب الى العاصمة لتقوم بدور كبير هناك .. وتقابل رئيس

الجمهورية لتشير عليه بما يجب أن يأتى وما يجب أن يدع . انك تعتزم الاشتغال بالسياسة .. آه (يصبح صوتها حوشيا) حسن .. فأنا أيضا خبيرة بالشئون السياسية .. وخبيرة بكل مغامراتك الملتوية التى قمت بها - علم الله كم ضقت ذرعا بموضوع طومسون - ونصبك على كلارك العجوز المسكين واختلاسك منه .. ثم فضيحتك الحالية مع جوردان وابتزازه حتى طرمت أنيابه ! يا سلام عندما أبلغ عن مخازيك هذه.. فلسوف تفوح روائحك الكريهة .. وسيعرف الناس من أنت والشئون السياسية ! هيه ! ماشأنك أنت والشئون السياسية ؟ انك لا تقدر على الخوض فى بحارها .. كما لا تقدر على الوصول الى قاعة الرجال فى آستور .

بكارد : أنت أيتها الأفعى ! أنت أيتها الحية السامة الرقطاء ! سأعرف كيف أمضى معك حتى آخر الشوط . لقد ارتبطت بحضور وليمة فرنكليف هذه .. ولكننا سنلتقى بعد ليلتنا هذه .. ولكنى لن أذهب الى هناك فى صحبتك الا اذا كان إجتماع فرنكليف هذا أكثر أهمية لى منك أنت . هذه الليلة أنا منصرف .. أفسحى الطريق . غدا سأرسل من يأخذ ملابسى .. أما أنت .. فيمكنك الإقامة هنا وتسلم الأزهار من .. حبيب القلب ! سنكون معا الى آخر الشوط .. الى النهاية (ينطلق بكارد الى غرفته ويشد خلفه بابها . الانتقال بلغ غايته) .

لقد بدأ هذا المشهد « بالتهيج » وانتهى « بالفضب » وبينهما خطوات تبدأ من المرحلة الأولى حتى تنتهى بالمرحلة الأخيرة ..

ان الجهل بالانتقال فى الكتابة المسرحية يكاد يكون عيبا عاما بين المؤلفين العاديين الذين يؤلفون للمسرح فى العالم كله ، واعتقادهم بأنه لا يصح أن يأتى الا مطابقا للحياة الواقعية . صحيح أن الانتقال يمكن أن يحصل فى

وقت قصير جدا ، وفى ذهن احدى الشخصيات المسرحية ، دون أن يفطن اليه ذلك صاحب الشخصية . الا أنه موجود وان لم يفطن اليه صاحب الشخصية ، وعلى المؤلف أن يرينا أنه موجود فى ذهن شخصيته . والميلودراما والشخصيات غير الأصلية لا تعرف الانتقال الذى هو روح المسرحية الحقيقية وقوامها .

لقد ابتكر يوجين أونيل حيلًا شتى كان ينقل بها أفكار شخصياته الي جمهور المتفرجين .. الا أن شيئًا منها لم يصب من النجاح ما أصابته تلك الطريقة البسيطة الانتقالية التى كان يستخدمها ابسن وغيره من كبار الكتاب . ومسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحد « الجلف » تلك المسرحية البديعة ، تحتوى على انتقال لطيف ملموس . فقد استقر رأى بطلتها السيدة بوبوفا على أن تستمر فى احتقارها لسيرنوف ما دامت قد احتقرته من أول الأمر :

سيرنوف : لقد آن الأوان للتخلص من ذلك الرأى الذى يقول بأن الرجال وحدهم هم الذين يجب أن تقابل اساءتهم بالاساءة .. (أما النساء فلا) يا للشيطان اذا أردت المساواة بالرجال فى الحقوق .. فلتكن هذه المساواة . والآن .. سنطبق هذا المبدأ فى ميدان المبارزة .

بوبوفا : بالمسدسات .. حسن جدا .

سيرنوف : وهذه اللحظة .. الآن !

بوبوفا : هذه اللحظة . ان لزوجى المرحوم عددا من المسدسات وسأحضرها هنا (تستدير لتتصرف لكنها تعود) ياله من سرور عظيم أن أقذف برصاصة فى راسك السميك ! شيطان يأخذك ! (تخرج)

سيرنوف : تالاه لأجعلنها كالكتكوت الضعيف الذى لا حول له .. فأنا لست طفلا صغيرا ولا جروا مدللا . وأنا لا أبالى بهذا الجنس اللطيف (هنا

نلاحظ بدء حركة نحو الضعف)

لوقا : (الخادم) ناشدتك الله يا سيدى بحق الرسل والقديسين (بركم)
رفقا بالعجوز الطاعن في السن ، الراكع أمامك ، وتفضل فانصرف من هنا ..
لقد أزعتها حتى كدت تقتلها .. والآن تريد أن ترميها بالرصاص ؟
سميرنوف : (لم يسمعه) اذا قبلت المبارزة .. فيها ونعمت .. هذه هي
المساواة في الحقوق .. وتحرير المرأة .. وما الى هذه الدعاوى . ولكن ..
يا لها من امرأة (هنا يبدأ الانتقال الملموس) (يعيد كلامها مقلدا) « شيطان
يأخذك ! يسعدنى أن أقذف برصاصة في رأسك السيك » هه الله ما أحسن
ما احمر وجهها وتورد !.. وما أبهى ما تألق خذاها ! لقد قبلت التحدى !
تالله ان هذه أول مرة أرى فيها هذا .

لوقا : يا سيدى خذ بعضك وانصرف ، وسأصلى لله طول عمرى من
أجلك !.

سميرنوف : يا لها من امرأة ! ان هذا هو الصنف الذى استطيع أن أفهمه.
امرأة .. حقيقة .. لا هذا الصنف الكتيب الثقيل المتخثر (المرهوط) .. بل
الصنف المتأجيج .. الديناميتى الصاروخى. آه لشد ما أنا آسف ! لن أقتلها !
لوقا : (بيكى) يا سيدى العزيز .. يا مولاي الأجل .. أرجوك ..
انصرف !

سميرنوف : بل أنا أحبها ! أحبها من صميم القلب وسويداء الفؤاد ..
وبالرغم من غمازات خديها ، أحبها .. وأنا مستعد أن أتنازل عن دينى في
سبيل هذا الحب .. بل أنا لم يعد فى نفسى أى أثر للغضب .. لم أعد غضبان
منها - يا للمرأة البديعة !

وهكذا يشهد الانتقال فى آخر المشهد ، الا أنه لا يزال يفتقر الى تلك
البراعة التى نشهدها فى مسرحية «بيت دمية» تلك التى يعتبر الانتقال

فيها جزء لا يتجزأ من المسرحية .

انه اذالم يكن ثمة انتقال لم يمكن قط أن يكون هناك نماء أو تطور .
وها هو ذات أ. جاكسون يقول في كتابه : **Dialectics** الجدل

« اننا اذا نظرنا في هذا الكون من حيث الكيف لرأيناه يقدم لنا الدليل الذى يغنينا عن البيان على أنه لم يكن قط شيئا واحدا في لحظتين متتابعتين »
ونحن اذا طبقنا هذا القول على موضوعنا هذا . أعنى فن التأليف المسرحى - لوجدنا من البديهي الذى لا يحتاج الى بيان أن المسرحية لا تكون شيئا واحدا في لحظتين متتابعتين بأى حال من الأحوال . وصاحب الشخصية الذى ينتقل من أحد الطرفين الى الطرف المضاد ، أى الذى ينتقل مثلا من الايمان الى الكفر أو العكس ، يجب ألا يتوقف عن الحركة اطلاقا لكى يقطع تلك المسافة العظيمة فى الوقت المحدد ، وهو ساعتا التمثيل .

ان كل نسيج من أنسجة الجسم ، وكل عضلة وكل عظمة .. تتلاشى ويحل غيرها محلها مرة كل سبع سنوات . ووضعا فى الحياة ، ونظرنا اليها ، وآمالنا وأحلامنا فيها تتغير هى أيضا على الدوام . وهذا التغير والتحول هو من الضالة بحيث لا نكاد نلحظه أو نشعر بأنه يحدث فى أجسامنا وعقولنا .
فهذا هو الانتقال .. وبالأحرى : التحول .. اننا لا نكون، نفس ما كنا فى لحظتين متتابعتين أبدا » .

والانتقال هو العنصر الذى يحفظ للرواية حركتها دون أن تعميها انكسارات أو وثبات أو ثغرات . والانتقال هو الذى يربط بين العناصر التى تبدو لنا كأنها لا يمكن أن ترتبط ، كالصيف والشتاء مثلا .. وكالحب والبغض ..

اننا اذا عدنا : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، كان عدنا منتظما ولاخلخلة فيه . أما اذا عدنا قلنا : ١ ، ٢ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١٠ فهنا

يكون الغلل . والصراع المسرحى الصاعد الكامل هو ما يتدرج بانتظام ،
وكما نعد من واحد الى عشرة عدا منتظما .. أما الصراع الوابث فهو صراع
خاطيء وغير منتظم ، كما فى العد من واحد الى عشرة بصورة خاطئة . وليس
فى الحياة العادية شىء من ذلك الصراع الوابث . و « الوبث الى النتيجة »
لا يدل على وجود كسر فى عملياتنا الذهنية فحسب ، بل يدل على وجود
اللهوجة والتسرع فيها كلها .

واليك هذا المشهد الافتتاحى من مسرحية Stevedore (١) للكاتبين
بيترز وسكلار . وهو مشهد قصير الا أنه مع ذلك يشتمل على « وثبة »
فحاول أن تجدھا :

فلورى : أوهوه .. بل .. ماذا حدث لنا ؟ لماذا كتب علينا أن نقاتل
باستمرار ؟ اننا لم نتعود هذا من قبل (تضع يدها على ذراعه)
بل : (نائرا ذراعها) أو .. ابعدى .. ابعدى .

فلورى : أيها الخنزير (تأخذ فى البكاء)
بل : انكن جميعا سواء أيها النسوة المتزوجات الساقطات . لا تعرفن
أبدا متى تهجرن أزواجهن .

فلورى : (تلمحه على وجهه) لا تخاطبنى بمثل هذه اللهجة .
بل : حسن .. حسن جدا .. هذا موضوع سرور لى .. ولكن .. لا تنسى
أننا قد اتهمنا الآن .. وأنا لا أريد أن أرى وجهك بعد اليوم ولا أريد أن
تأتى الى مكتبى بعد .. عودى الى ذلك الزوج المغفل ، ثم حاولى أن تحبيه
ليحل من قلبك محلى .. انه بلا شك يتشبهى ذلك . (يستدير لكى ينصرف) .
فلورى : بل انتظر لحظة يا بل .

(١) مسرحية ستفور Stevedore للكاتبين المسرحيين الأمريكيين بول بيترز
وجورج سكلار فى ثلاثة فصول وظهرت سنة ١٩٣٤ وموضوعها هذا النضال الشنيع بين الزوج
فى الولايات المتحدة وبعائهم من يشغلونهم من البيض ، ضد البيض . وشهرة المسرحية راجعة الى
تلك الحطة الإيجابية التى كان يتبعها الزوج فى نضاله والدفاع عن مصالحهم (د خ)

بل : اخرسى .. ولا تعودى الى التحدث الى فى هذا الموضوع الذى لا يهمنى .

فلورى : ان لدى أمراهما .. أريد أن أحدثك عن أمر هام يجب أن تعرفه الآن .. لقد كتبت تلك الخطابات الى هيلين .. ان كان أمرها يهلك .. وليس هذا هو كل شيء .. اننى سوف أوقعك فى ورطة لم تكن تخطر لك على بال .. وما عليك الا أن تنظر لترى .. لسوف أذهب الى هيلين لأدفع لها الخزير الذى هى موشكة أن تتزوج منه .. فأنت لا يمكنك أن تتخلص منى بهذه الصورة وتنغد بجلدك . وأنت اذا كنت قد صنعت هذا بنساء أخريات .. فقد أسأت التصرف هذه المرة يا حبيب ! انك لم تنته منى بعد .. أوه .. لا .. لا .. انك لم تنته منى .. ولن تنتهى مهما حاولت .

بل : أيتها الملعونة (ينقض عليها فيقبض على رقبتها مهتاجا . تلطمه وتصوت فيضربها بلا مبالاة) . (تصوت بصورة أظلم وتسقط على الأرض . الأبواب تفرقع .. تسمع أصوات كثيرة . بل يهرب)

فودى : (من خارج المسرح) فلورى أنت التى تصوتين؟ فلورى أين أنت؟ والآن عليك أن تعود الى حيث قال بل : « أوه .. اخرسى » ثم اقرأ ما قالته فلورى .. انها تصرح بأنها قد كتبت خطابات معينة الى الفتاة التى يعتزم بل أن يتزوج منها . ونحن نتوقع أنه سوف يحتاج .. لكنها تستمر فى حديثها الطويل نوعا ما — ولا يعمل هو شيئا . وهذا هنا سكون .. والسطر الحيوى الهام الوحيد فى حديث فلورى هو الجملة الأولى .. ومع أهميتها فانها لم تحدث أى رد فعل .. أما الذى يستثير بل فهو أمر تافه بالغ التفاهة حتى يعتبر رد الفعل الذى يحدثه صراعا واثبا .

ان المؤلفين يحسون بطريقة لاشعورية تلك الحاجة الى الانتقال ، لكنهم لعدم فهم هذا المبدأ يعكسون العملية . وهم لهذا يخطئون فيخلقون الصراع

الساكن الذى يتلوه الصراع الواثب - وهذا .. من علامات الاضطراب فى رسم الشخصيات . فمن تحذير بل بقوله : « أوه .. اخرسى » الى آخر حديث فلورى ، نلاحظ أن عمليات بل الذهنية عمليات صورية ولا معنى لها من ناحية اهتمام الجمهور . ولو أن فلورى قد بدأت حديثها بقولها : « انك لا يمكنك أن تعاملنى هذه المعاملة ثم تنفذ بجلدك » لأمكن أن تتيح الفرصة لبل لكى يبدى شيئا من رد فعل تقوم فيه بهجوم مضاد . واذن لأمكنها متابعة قولها على النحو الآتى : « وأنت اذا كنت قد صنعت هذا بنساء أخريات .. فقد أسأت التصرف هذه المرة يا حبيب » وفراغ صبر بل ، وتهيجه ربما كان من الممكن أن يتسببا فى أن تبادر فلورى فتقول : « لسوف أذهب الى هيلين لأصف لها الخنزير الذى هى موشكة أن تتزوج منه » وتكون هذه هى فرصة بل لكى يهددها بالضرب اذا هى اقتربت من هيلين ، وفرصة الهجوم الذى يجعلها تقول جملتها الهائلة : « لقد كتبت تلك الخطابات الى هيلين .. اذا كان هذا يهيك » وبعد هذا كله يعطيها تلك « العلة » وهو غاضب ذلك الغضب الذى يمكن معرفة أسبابه كلها.

ولو سار الأمر على هذا النحو لأمكننا ملاحظة الانتقال من « التهيج » الى « الغضب » أما بهذه الصورة التى أثبتنا بها المشهد فان أقوى جملة فى الحوار كله تضع فى زوبعة هوجاء أضعفت من أثر تلك الجملة . لقد كان بل مضطرا الى الوقوف فى مكانه وهو يحرق عينيه فى فلورى - وهذا من السكون المعيب - ثم اذا هو يشرع فى القبض على رقبتها فجأة - وهذا من الواثب المعيب أيضا - بعد جملة شاحبة غير منطقية .

والآن .. فلنقرأ هذا المشهد من رواية : الحفرة السوداء Blackpit للكاتب مولتز ، ولنحاول أن نكتشف صراعا واثبا آخر ، نتيجة الافتقار

الى الانتقال الجيد . والعيب هنا أبشع من العيب في المشهد السابق لأن الأساس هنا موضوع لسلوك الشخصية في المستقبل .

برسكوت : (انه يريد هنا أن يتحول چو فيكون جاسوسا أو طعما
لنصيده) .. وكل الذي أعرفه هو أنك اذا كنت تريد الحصول على أجرتك
التي لا تستحقها فخير لك أن تحافظ على صداقتك مع الطباخ . أجل
يا سيدى . انك بالطبع قد لا يهيك .. ولكنى أقول لك ان امرأتى لن تجوع
وان ابنى لن يذهب للعمل في هذا المنجم .. حسن .. فكر في هذا الأمر
يا ولدى (ثم يقف) أحسب أن هذا أمر شديد عليك ، (ثم يهز كتفيه ويذهب
نحو الباب) وأخبرنى حينما يعود ابنك . واذا حدث أن أى شىء غير رأيك
يا بنى ، فأنا لا أظن أن الشغلة سيحل فيها أحد قبل الغد (يخرج . صمت)
ايولا : چو — (چو لايجب فتقف وتتجه نحوه، ثم تضع يدها على ذراعه)
چو .. آه .. لا يهيك .. لا تدع هذا يؤثر على صحتك .. لا حاجة بى الى
طبيب .. اننى لست خائفة (تشرع في البكاء) اننى لن أخاف يا چو ..
(البكاء يغلبها على أمرها)

چو : (محاولا أن يتماسك) لا تبكى يا ايولا .. لا تبكى .. لا أريدك
أن تبكى ..

ايولا (وهى تمسح دموعها) : لن أبكى يا چو .. لن أبكى ..
(تجلس وقد ضمت يديها .. كل جسمها يرتجف — چو يتمشى في الغرفة —
ثم ينظر اليها — ثم يتمشى ثانية) .

چو : (يلتفت فجأة ويرعق) أتريدن منى أن أكون طعما ؟ جاسوسا ؟
ايولا : كلا .. لا أريد ذلك .. لا أريد .

چو : أظنن اننى لا أريد عملا .. لا أريد أن آكل — لا أريد لك طبيبا ؟

أتظنين أنتى أريد منك أن تلدى لى طفلا .. وقد يموت ؟

ايولا : كلا يا چو .. كلا

چو : يا الهى : ماذا عسى أن أصنع (صمت . يتمشى ثم يجلس ويشرع فى الخط على التضد بقبضة يده بقوة متزايدة .. وأخيرا يلقي يده بشدة . صمت مرة أخرى) ان الرجل يجب أن يكون رجلا .. ان الرجل يجب أن يعيش كما يعيش الرجال .. يجب أن يأكل .. يجب أن تكون له امرأة . وأن يكون له بيت . (يقف واثبا) ان الانسان لا يمكن أن يعيش فى جحر كالحيوانات ..

مارى : (تفتح باب الغرفة المجاورة وعليها آثار النعاس) ايه الموضوع .. انى أسمع زعيقا ..

چو : (وقد سيطر على نفسه) لا زعيق يا مارى . أخرجى . انا نتحدث .

مارى : اذهبوا فناموا الآن

چو : سندهب لننام

مارى : لا تشغل بالك . كل ما يكون فهو خير (مترددة) انى أصلى من أجلكما (تخرج . صمت)

چو : (بضحكة بسيطة) انها تصلى لنا (يتوقف قليلا) . ان رئيس عمال الشركة هنا يا ايولا : ان الانسان لا يساعده الا نفسه .. هنا .. ولا أحد يستطيع أن يجعل تونى يعيش بين وقود هذا المستوقد - فى بطن الجبل .. (هامسا) لا أحد يستطيع ان يجعل منك قاطعة فحم فى المنجم يا ايولا - انك يجب أن تلتقى دائما بشال (يتجه نحوها) لأنك حامل ويجب أن تخفى بطنك حتى لا تخجل مما تحملين فيه من هذا الجنين ، ابن قاطع الفحم - انتى لا أخجل من هذا . انتى أحب ابن قاطع الفحم هذا .. أتظنين أنه مستيقظ الآن (يضع أذنه على بطنها) لا .. انه نائم . انه يذهب

الى فراشه مبكرا . انه يذهب لينام حينما يسمع الصفارة (يهرز كتفيه هزة بسيطة ، ثم يمد كفيه ليداعب وجهها) أتجبننى يا ايولا ؟

ايولا : چو .. ألا تستطيع أن تستغفله ، هذا الرجل مستر برسكوت؟ — ألا تستطيع أن تأخذ الشغل .. ثم لا تقول له شيئا ؟ (لحظة صمت . ثم يسحب چو يديه من فوق وجهها)

چو : (ببطء ، وفى هدوء .. كأنه يقرر شيئا يعرفه كلاهما) طبعا .. طبعا يا ايولا .. يمكننى أن أستغفله .. وأخذ الشغل .. ولا أخبره بشيء .. ولا يهمنى أحد .. ثقى من هذا

ايولا : (متأثرة) لن يعلم أحد .. لا ينبغي أن نخبرهم .. ولن يستمر هذا الا وقتا قليلا .. ويجب ألا تخبر تونى

چو : (بنفس البطء) مؤكد مؤكد . انى أستغفله .. سأخذ الشغل ، وأحضر الطبيب ، وأكسب بعض النقود .. وبعد قليل أتركهم وانصرف الى حال سبيلى .. طبعا (يتوقف قليلا — ثم يضغط رأسه فوق صدرها .. ثم يقول لها وكأنه خائف ، كأنما يحاول اقناعها) ان الرجل يجب أن يعيش كما يعيش الرجال يا ايولا : (يرفع رأسه وقد ازداد تصميمه) ان الانسان لا يستطيع أن يعيش فى جحر كالحيوانات .

والآن لنعد الى نهاية كلمة چو حيث يقول : « أتجبننى يا ايولا ؟ » ان جوابها كان جوابا ايجابيا : بأن يستغفل مستر برسكوت . ولعلها كانت تفكر فى ذلك طوال هذا الحديث كله ، لكن الجمهور لم يكن يعرف هذا الا حينما نظقت به . وحينما انصرف برسكوت اذا بها تخبر چو أنها لا تنتظر منه تضحية — وبعد صفحتين من ذلك الكلام اذا بها تنقض قرارها . وقد كان نقضها له عملا صحيحا ومشروعا ، الا أننا يجب أن نعرف كيف حدث هذا التغيير .

ان چو يرتفع فوق هذه الوثبة الواضحة بوثة أكبر منها - انه يوافق على رأيها في الحال ، ويكون القرار قد اتخذ بسرعة كبيرة حتى لا يمكن تصديقه . فهلا يعرف چو ماذا تكون نتيجة تلك الخطوة ؟ وهلا يعلم أنه سوف يكون طريدا على التحقيق ، بل ربما فقد حياته أيضا ؟ أو هل كان يشعر انه يستطيع ان يستغل كلا من الشركة وأصدقائه ؟ اننا لا ندرى ما كان يجول بخاطره ازاء هذا كله ، اننا لو استطعنا معرفة ما كان يدور في رأس چو - وأن نرى الذى كان يراه حينما يفكر في رؤساء الشغل وفي الملاحظين ، وفي القوائم السوداء ، وفي طرد العمال وفصلهم من العمل لو استطعنا معرفة هذا لأمكن أن يكون الخراب الذى حل بچو أشد فجیعة مما كان بكثير .

فهذا الصراع الواثق ، وهذا النقص فى الانتقال ، ختم على مصير الرواية . اننا لم نر فى چو قط شخصية استكملت أبعادها الثلاثة . والمؤلف لم يتح له أبدا فرصة يناضل فيها ويقف موقف الصراع ، لقد حدد مصير چو بدلا من أن يدعه يشكله هو بنفسه .

لقد كان من الممكن أن يأتى قرار چو بعد كثير من التروى وامعان الفكر أكثر مما رأينا ، وبعد قدر من الصراع بين چو وبين ايولا أكثر بكثير مما رأينا ، وبعد قدر من الولوج بين چو وبين ايولا أكثر بكثير مما رأينا كذلك . وبعد قدر من المماثلة أوفى .. وكان خيرا لو حدث هذا فى صراع صاعد متدرج منتظم .

ونعود الى نورا .. لنجد أن الانتقال من اليأس الى أن قررت هجر زوجها كان انتقالا قصيرا الا أنه انتقال منطقى . وقد حاول مولتز الانتقال مرة أو مرتين ، الا أن علاجه له كان علاجا سقيما وحينما يقول چو « ان الانسان لا يساعده الا نفسه » انما كان صادرا عن شعوره بعدم الرضا عن أن يكون

طعما لأحد يتصيد به ما يريد . ثم نسمعه بعد أسطر قليلة من هذا يقول انه لن ينجل ألا يكون لدى ايولا شال تستر به بطنها - فيفهم كل من الجمهور وايولا أنه لن يقبل الشغل - والا فلماذا اقترحت ايولا اقتراحها المضاد بأن يقبله ويستغفل رئيس الشغالين .

فهذا الوثب الى الوراء ثم الى الأمام بين النفي والايجاب آخر نمو شخصية چو ، وهو بهذا قد شوه رسالة المسرحية وجعلها رسالة زائفة ونحن لا نشك في أن چو شخصية ضعيفة لم تكن قط واثقة مما تصنع ، واذا احتج المؤلف بأن هذا هو بالضبط ما جعله طعما لغيره لأمكننا أن نحيله الى الفصل الذي عقدناه في هذا الكتاب بعنوان « قوة الارادة في الشخصية » .

سؤال : لقد علمتنا أن من الأهمية العظمى للمسرحية أن تتحرك .. ولكني أتساءل عما اذا كان يمكننا أن نرى كل دورة من دورات العجلة حينما تكون السيارة منطلقة في طريقها ؟ كلا ! والسبب في هذا أن ذلك لا يهمننا ما دامت السيارة ماضية في طريقها . والذي نعلمه أن عجلات السيارة تدور ، لأننا نشعر بحركة السيارة

جواب : ان السيارة قد تثب ثم تقف ثم تثب ثم تقف الى مالا نهاية .. صحيح أن السيارة في حركة مستمرة ، ولكن مثل هذه الحركة قمينة بأن تنتزع منك الحياة في نصف ساعة . ان أى تبديل في سرعة السيارة هو شيء يمكن مقارنته بالانتقال في الرواية التمثيلية ، لأنه انتقال بين سرعتين وكما تهزك السيارة غير المضبوطة وترجك فتتعبك جسمانيا ، فكذلك تصنع بك السلسلة من الصراعات الواثبة اذ تهز أعصابك وتتعبك من الناحية النفسية. لقد كان سؤالك سؤالا لطيفا هاما : هل يمكن ان نلاحظ كل دورة من دورات العجلة ؟ وهل حتم أن نسجل كل حركة من حركات الانتقال ؟.

والجواب على هذا هو : كلا ولا يمكن أن يكون غير ذلك . فأنت اذا أعطيت احياء بحركة فى الانتقال وكان هذا الاحياء يلقى ضوءا على العملية الجارية فى ذهن الشخصية فنحسب أن هذا يكفى .. والأمر يتوقف على مقدرة الكاتب المسرحى ، وعلى مدى ما يستطيع من ضغط مادته فى الانتقال ضغطا ناجحا ، لكى يقوم — أو يوحى — بالحركة كلها .

— ١٠ —

الأزمة ، الذروة ، القرار (أو الحل) النتيجة

فى آلام الوضع توجد أزمة ، وفى الولادة نفسها التى هى الذروة ، والنتيجة ، سواء كانت الحياة أو الموت هى القرار (بمعنى الحل) وفى مسرحية « روميو وجوليت » يذهب روميو الى دار خصومه من آل كايولت ، وقد قنع وجهه لكى يسترق نظرة من حبيبته روزالند . لكنه يرى هناك فتاة أخرى صغيرة ، بارعة الجمال فتاة المحاسن حتى ليقع من فوره فى غرامها (أزمة) . وينزعج روميو حينما يكتشف أن جوليت ، تلك الفتاة التى أسرت لبه ، هى وريثة آل كايولت (ذروة) ألد أعداء عائلته . وحينما يكتشف تايولت ابن أخى الليدى كايولت وجود روميو مندسا بين المدعوين يحاول أن يقتله (قرار) .

وفى الوقت نفسه تكتشف جوليت شخصية روميو فتشكو أحزانها الى البدر ونجوم الليل . ويكون روميو الذى تملكه حب جوليت الذى لا يطاق قد عاد ليتزود منها بنظرة ، فيسمعها وهى تناجى النجوم وتبشها شكواها (أزمة) ويلتقى الحبيبان فيقرران أن يتزوجا (ذروة) ، وفى اليوم التالى يجتمعان فى صومعة القس لورانس ، أحد أصدقاء روميو ، فيتزوجان بالفعل (قرار) .

وفى كل فصل من فصول المسرحية نلاحظ تتابع الأزمات والذروات

والقرارات تتابع الليل والنهار . فهللم فلننظر فى هذا كله فى رواية أخرى
ان تهديد كروجستاد لنورا فى رواية « بيت دمية » هو أزمة ، وذلك
حيث يقول لها :

« اسمح لى بأن أقول لك اننى اذا فقدت وظيفتى هذه المرة فستفقدين
وظيفتك أنت أيضا جزءا ما فقدت وظيفتى » .

والذى يقصده كروجستاد هو أن يفضح سر نورا بوصفها مزورة اذا
لم تقنع زوجها بعدم فصله من وظيفته بالبنك .

وهذا التهديد ، مهما يكن القرار الذى يؤدى اليه ، سيكون نقطة تحول
فى حياة نورا - أى انه أزمة . فاذا استطاعت اقتناع هالم بالابقاء على
كروجستاد ، فسيكون نجاحها فى ذلك هو أعلى نقطة بلغتها الأحداث
السابقة كلها ، أى ذروتها . أما اذا رفض هالم الابقاء على كروجستاد
فسيكون رفضه ذروة أيضا لهذا المشهد . واسمع الى هالم وهو يقول
لنورا حينما كلمته فى ذلك .

« انى أؤكد لك أنه من رابع المستحيلات أن أعمل معه . اننى بصراحة
أشعر بالمرض ينتابنى حينما تجمعنى بأمثال هؤلاء الناس جامعة »

وبهذا التصريح الذى يرسله هالم نكون قد وصلنا الى أعلى نقطة فى
ذلك المشهد .. أى ذروته . ان هالم مصمم على رأيه لا يثنى . اذن فسوف
يذيع كروجستاد السر ويفتضح أمر نورا - وقد قرر هالم أن المرأة التى
تزور امضاءات الناس لا تصلح لأن تكون أما . وفضلا عن فضيحتها فانها
سوف تفقد هالم الذى تحبه ، كما تخسر أطفالها أيضا .. فالقرار هنا فى
المشهد هو : الرعب .

وفى المشهد التالى نرى نورا وهى تعيد محاولتها مرة أخرى ، الا أن
هالم يرفض هذه المرة أيضا .. ويستمر فى صلابته الأولى . فتنهم نورا

بضيق الفهم فتجرحه تلك التهمة من فوره (أزمة) ويبدو هالمر وقد أصر على رأيه الآن وصمم عليه .. ونسمعه وهو يقول :

« حسن جدا- يجب أن أضع حدا لهذا اذن »

ثم يدعو الخادمة ويعطيها خطابا يحمل قرار فصل كروجستاد لتسجله بالبريد فى الحال . وتذهب الخادمة بالفعل .

نورا : (مبهورة الأنفاس) تورقولد - ماذا فى هذا الخطاب ؟

هالمر : فصل كروجستاد

نورا : نادها .. نادها .. فالوقت لم يضع .. أوه تورقولد - أرجوك .. نادها من أجل خاطرى .. من أجلك انت .. من أجل أبنائنا . هل تسمع؟ تورقولد .. نادها .. انك لا تدري ماذا يمكن أن يجلب علينا هذا الخطاب . هالمر : نفذ السهم .. وانتهى الأمر ..

فهذه ذروة - أما القرار - أى الحل الذى تنتهى اليه الأزمة - فهو استسلام نورا . فهذه الأزمة وتلك الذروة هما أزمة وذروة على مستوى أعلى مما شهدنا فى الحالة الأولى . فلقد كان هالمر من قبل يهدد فقط ، أما الآن فقد أنفذ تهديده ، وفصل كروجستاد .

واليك المنظر الذى يتبع ذلك ، حيث الأزمة والذروة والقرار تبدو مرة ثانية على مستوى أعلى من كل ما شاهدناه . ولنلاحظ أيضا ذلك الانتقال الكامل بين الأزمة الأخيرة والأزمة التى تليها .

فهذا كروجستاد يأتى متلصصا من المطبخ . لقد تسلم خطاب فصله . وهالمر فى الغرفة الأخرى ونورا فى منتهى الرعب مخافة أن يرى زوجها ذلك الرجل هنا . وهى لذلك تحكم رتاج الباب وتطلب من كروجستاد أن يتكلم بصوت منخفض .. « فزوجى هنا »

كروجستاد : لا شأن لى بذلك ؟

نورا : ماذا تريد مني ؟

كروجستاد : تفسيراً لشيء ما

نورا : أسرع اذن ، ما هو ؟

كروجستاد : لعلك تعلمين أنني تسلمت خطاب فصلى من البنك

نورا : لم أستطع أن أمنع هذا يا مستر كروجستاد .. لقد حاولت كثيراً ، ودافعت عنك كثيراً لكنني لم أفز بباطل

كروجستاد : فزوجك يجبك بهذا القدر القليل اذن ؟ انه يعرف مدى ما أستطيع ان أعرضك به للفضيحة .. ومع هذا يجرؤ ..

نورا : وكيف تستطيع أن تحكم بأن لديه أى علم عن هذا الموضوع ؟
كروجستاد : أنا لا أفرض هذا أبداً .. والا لما وجد عزيزنا تورفولد هالمير كل هذه الشجاعة لكى ..

نورا : مستر كروجستاد .. قليلاً من الاحترام لزوجى من فضلك .
كروجستاد : مؤكد مؤكد .. كل الاحترام الذى هو له أهل .. ولكن ما دمت قد احتفظت لنفسك بسر موضوعنا وأخفيته عنه ، فأجرؤ على القول بأن لديك اليوم فكرة أوضح عما فعلت ، عما كنت تظنين بالأمس
نورا : أكثر مما استطعت أن تعلمنى

كروجستاد : طبعاً .. جهد المقل من رجل قانون ردىء مثلى

نورا : قل لى ماذا تريد مني ؟

كروجستاد : فقط أن أطمئن على صحتك يا مسز هالمير . لقد ظللت أفكر فيك طول النهار . ان مجرد صراف .. كاتب .. جورنالجى .. مجرد مخلوق .. رجل مثلى .. حتى لو لم يكن عنده الا بقية مما نسميه شعوراً .. هيه .. وتعرفين الباقي

نورا : اذن فبرهن على هذا .. فكروا فى أطفالى .

كروجستاد : وهل فكرتما .. أنت وزوجك فى أطفالى ؟ ولكن لا علينا من ذلك . انما أردت فقط أن أقول لك انك لا حاجة منك الى أخذ هذا الموضوع مأخذ الجد .. وأهم من كل شيء انه لن يكون ثمة اتهام لك من ناحيتى .

نورا : كلا .. لن يكون هذا .. ولقد كنت واثقة من ذلك .
كروجستاد : ان الأمر كله يمكن تسويته حيبا . وليس ثمة داع لأن يعرف أى انسان شيئا عنه .. وسيبقى سرا بيننا نحن الثلاثة .
نورا : بل يجب ألا يعرف زوجى شيئا عن هذا الموضوع .
كروجستاد : وكيف يمكنك أن تمنى هذا ؟ أفهم من هذا أن فى وسعك دفع باقى المستحق ؟

نورا : كلا .. ليس فى الوقت الحاضر .
كروجستاد : أو ربما تكون عندك وسيلة أخرى للحصول على المال سريعا ؟

نورا : ليس ثمة وسيلة أفكر فى الاستفادة منها
كروجستاد : حسن .. وعلى كل .. فلن تيسر أية وسيلة يمكنك الانتفاع بها الآن . ولو أنك وفقت ، وفى يدك أى مال تستطيعين الحصول عليه لما خليت سييلك !

نورا : قل لى ما هو الغرض الذى ترمى اليه
كروجستاد : لن أفعل شيئا أكثر من الاحتفاظ بالوثيقة .. ستظل فى قبضة يدى .. ولن يطلع عليها أى مخلوق لا شأن له بموضوعنا ، ولهذا فنصيحتى .. اذا كان تفكيرك فيها قد انتهى بك الى أى قرار يائس ان ..
نورا : بل لقد كان هذا بالفعل .

كروجستاد : اذا كنت مثلا قد دار فى خلدك أن تهربى من بيتك — ..

نورا : فكرت فى هذا فعلا

كروجستاد : أو ربما فكرت فى شىء أشنع من هذا كله !

نورا : وكيف استطعت أن تعرف ذلك — ؟

كروجستاد : أقول ان نصيحتى أن تطردى هذه الفكرة من رأسك !

نورا : انى أسألك كيف استطعت معرفة أننى فكرت فى .. ذلك !

كروجستاد : ان معظمنا يفكر فى ذلك أول ما يفكر اذا وقع فى مثل هذا المكروه .. وقد حدث لى هذا أنا نفسى — لكنى لم أجد من نفسى الشجاعة على تنفيذه .

نورا : (متخاذلة) ولا أنا أيضا .

كروجستاد : (فى صوت الذى أتاه الفرج) كلا .. هذه هى المشكلة .. ليس كذلك ؟ — انك أنت لم تجدى الشجاعة أيضا .

نورا : كلا .. لم أجد .. لم أجد

كروجستاد : وفضلا عن هذا .. فان تنفيذك لتلك الفكرة يكون ضربا من الحماقة الشديدة — وما دامت العاصفة الأولى التى ثارت فى منزلكم قد انتهت — فان فى جيبي خطابا لزوجك (وهنا تبدأ الأزمة)

نورا : تخبره عن كل شىء !

كروجستاد : وفى رفق أقصى ما يكون الرفق .

نورا : (مسرعة) انه يجب ألا يطلع على هذا الخطاب . مزقه . سأبحث عن طريقة أحصل بها على النقود

كروجستاد : معذرة مسز هالمز .. أذكر أننى أخبرتك منذ لحظة ..

نورا : اننى لا أتحدث عما أنا مدينة به لك .. قل أى مبلغ تعزم أن تطالب به زوجى لأحصل لك عليه أنا .

كروجستاد : انى لا أطالب زوجك بمليم واحد .

نورا : فماذا تريد اذن ؟

كروجستاد : سأقول لك .. ان ما أريده هو أن أعيد الى نفسى اعتبارها وأرد عليها كرامتها يا مسز هالم . اريد أن أسير قدما فى سبيل الترقى ، ويجب على زوجك أن يساعدنى فى هذا . اننى فى المدة الماضية التى تبلغ عاما ونصف العام لم يحدث منى ما يخل بالشرف .. وفى طوال هذه المدة كنت الأضل فى ظروف حرجة كلها عقبات وحوائل . وكنت مع ذلك راضيا قائما بأن أشق فيها سبيلي خطوة فخطوة .. والآن .. هأنذا قد فصلت والقي بى الى عرض الطريق . ولن يقنعنى ، وقد حدث ذلك أن أنال عين الرضا ثانية وأرد الى وظيفتى .. لقد قلت لك اننى أريد أن أسير قدما فى سبيل الترقى .. ولا بد من عودتى الى البنك ، وفى وظيفة أرقى وفى وسع زوجك أن يفسح لى مكانا —

نورا : وهذا هو ما لن يفعله .

كروجستاد : بل سيفعله ولن يجرؤ على المعارضة . وبمجرد عودتى الى البنك مرة ثانية فسوف ترين .. انه لن يمضى عام واحد حتى أكون ساعده الأيمن .. ان الذى سوف يدير البنك سيكون نلز كروجستاد وليس تورفولد هالم (أزمة . انها سيران الآن نحو ذروة)

نورا : وهذا شئ لن تراه بعينيك أبدا .

كروجستاد : أتقصدين أنك سوف — ؟

نورا : لقد أصبح لدى من الشجاعة لهذا الأمر ما فيه الكفاية الآن .

كروجستاد : أوه .. أنك لا تستطيعين تخوينى .. ان سيدة لطيفة ..

« تلفانة » مثلك ...

نورا : سترى .. سترى .

كروجستاد : تحت الجليد .. ربما ؟ هه ! فى أعماق الماء المظلمة الثلوجة

.. فاذا جاء الربيع .. تطفو البجته الى السطح .. ألا ما أبشعه منظرا يخلع القلوب حين ينتثر شعرك هذا حول الرأس - (وأنت طافية فوق الماء !)
نورا : انك لن تستطيع تخويفي .

كروجستاد : ولن تستطيعي تخويفي أنت أيضا . ان الناس لا يتصرفون على هذا النحو يا مسز هالم . فضلا عن ذلك .. فأى فائدة في أن يصنعوا ذلك ؟ انه سيكون في قبضة يدي سواء نفذت أنت هذا أو لم تنفذه .
نورا : فيما بعد .. حينما لا أكون أنا في هذا الوجود .

كروجستاد : وهل نسيت أنني أنا الذي أقبض على زمام سمعتك ؟ (تقف نورا دون أن تنبس لظرة اليه) لا بأس .. لقد أُنذرتك محذرا .. لا تقدمي على شيء تمسوقك اليه الخماقة أو يدفئك اليه البله . وحينما يتسلم هالم خطابي .. أكون في انتظار خطاب منه .. ولا تنسى أرجوك أنه هو زوجك . الذي قذف بي في مثل تلك المآزق من جديد .. ولن أنسى له ذلك أبدا ..
وردعا .. مسز هالم (يخرج من باب الصالة)

نورا : (تذهب الى باب الصالة وتفتحه ثم تنصت قليلا) انه ذاهب . انه لم يضع الخطاب في صندوق الخطابات .. أوه .. كلا .. هذا مستحيل (تفتح الباب ببطء) ما هذا ؟ انه واقف في الخارج . انه لم ينزل على الدرج بعد . ترى .. أهو متردد ؟ هل يمكن أن يكون ؟ (وهنا يسمع صوت الخطاب وهو يسقط في الصندوق .. وبعد هذا يسمع وقع أقدام كروجستاد حتى تتلاشى في الدور الأرضي . نورا ترسل صيحة مذعورة مكتومة ، وتعود فتخترق الغرفة وثبا لتقف عند النضد بجوار الكنبه وتمضي لحظة على هذا) . (ذروة)

نورا : في صندوق الخطابات (تخترق الغرفة حتى تكون عند باب «الصالة») انه موجود هناك الآن .. آه يا تورفولد .. يا تورفولد .. انه

لا أمل لكلينا الآن (قرار . استسلام - ولكن لن يكون ثمة استسلام تام طالما كان في نورا بقية من حياة ، فانها ستحاول مرة ثانية)

لقد جاءت اللحظة الحاسمة في الذروة عندما أسقط كروجستاد الخطاب في الصندوق . والموت ذروة . وما قبل الموت أزمة عندما يكون ثمة أمل - مهما كان ضئيلا . وبين هذين القطبين يكون الانتقال . والتحول الى حالة أردأ في صحة المريض ، أو التحسن في صحته يملأ الفراغ الذي يقع بينهما . وإذا أردت أن تصور كيف يحرق الانسان نفسه حتى يلفظ آخر انقاسه وهو مستقر في فراشه بسبب اهماله ، فصوره أولا وهو يدخن ، ثم وهو قد نام في أثناء ذلك ، ثم والسيجارة تشعل احدى الستائر ، وتكون عند هذه اللحظة قد وصلت الى أزمة . فلماذا ؟ لأن الرجل المهمل قد يستيقظ ويطفىء النار ، أو أن أحدا غيره قد يشم رائحة المادة المشتعلة فيحضر ويطفىء النار . فاذا لم يحدث هذا أو ذاك فسيحترق الرجل ويموت .. وهذا كله قد لا يستغرق دقائق في تلك الحالة ، ولكن الأزمة قد تطول أكثر من ذلك . فالأزمة : هي وجود أشياء في حالة يوشك أن يحل بها وهي فيها تغير لا مفر منه بطريقة ما من الطرق . والآن فلنبحث الأسباب التي تحدث الأزمة والذروة .. وسيكون مبدؤنا في ذلك مسرحية « بيت دمية » تلك المسرحية التي أصبح القارئ يعرفها معرفة جيدة . لقد كانت المقدمة المنطقية للرواية متضمنة ذروتها . ولعلك تذكر أن مقدمة بيت دمية هي :

« عدم المساواة في الزواج مجلبة للتعاسة »

ولقد كان المؤلف منذ أول الرواية يعرف خاتمتها ، ولهذا فقد استطاع عن وعى وإدراك أن يختار الشخصيات التي تحقق تلك المقدمة . وقد عالجا عقدة هذه المسرحية في الفصل الذي عنوانه : « شخصيات تضع عقد مسرحياتها بنفسها » . وقد وضعنا كيف اضطرت نورا تحت عبء الضرورة

الى تزوير امضاء والدها والى الاقتراض من كروجستاد لكى تنقذ حياة هالم . ولو أن كروجستاد كان يحترف صناعة التسليف ، أى اقراض المال فقط ، لكان يمكن أن تفقد الدراما تلك الجذوة التى امدتها بكل حرارتها . ولكن الذى رأيناه فى الرواية هو أن كروجستاد كان شخصا مخيبا ، قامت فى طريق حياته بعض العثرات . لقد حدث أن زور امضاء من قبل كما صنعت نورا لكى ينقذ حياة عائلته وهنأتها . وقد أمكن كتمان أفضاس هذا الموضوع على كل حال ، الا أن كروجستاد وسم بميسم السمعة السيئة التى لا تسر مع ذلك . ومن ثمة أصبح شخصا تحوم حوله الشبهات . الا أنه لم يكن يبذل كل ما فى وسعه لكى ينقى سمعته ويزيل القذى عن اسمه من أجل عائلته . وقد كان معنى اشتغاله بالبنك رد الاعتبار المفقود والاحترام المسلوب فى أعين المجتمع .

فهكذا كان شأن كروجستاد حينما ذهبت اليه نورا تقترض منه النقود . لقد كان يقرض الناس جميعا .. ولم يكن ثمة ما يمنعه من اقراضها . وقد كان هالم زميله فى الدرس ، ومع ذلك فلم يكن بينهما كبير محبة ولا وداد ، بل على العكس ، لقد كان هالم شديد الصد والاعراض عن كروجستاد ، كما كان يخزى من الاتصال به . ولعل أكبر أسباب ذلك هو حادث التزوير المزعوم . ومن ثمة فقد وجد كروجستاد شيئا من حلاوة النار أن يرى زوجة هالم ، هذا الرجل المتحبل الكبير الاعتداد بنفسه تقع فى نفس الورطة التى وقع فيها من قبل . فلما أصبح هالم مديرا للبنك فصل كروجستاد من وظيفته فيه ، وكان السبب الأكبر لفصله اياه هو مجرد المبدأ ، وان تأثر فى هذا أيضا باجترأ نورا ، او أى شخص آخر ، على التشكك فى سلامة تصرفاته ، أو امكان التأثير عليه فيها . ومن هنا كان كروجستاد مستشارا وفى موقف المهتاج المطالب بئاره . ومن هنا أيضا كان يطالب بما هو أكثر

من المال . لقد أراد اما أن يحقر هالمر واما أن يدمره ويقضى عليه ، ثم يرقى هو الى الذروة من بعده .. لقد حصل على السلاح الذى يحقق له تلك الآمال ولسوف يستعمله .

وهكذا نلاحظ أن وحدة الاضداد كاملة وعلى أتمها فى تلك الحالة ، فيها هى ذى نورا قد ألت الماما تاما بسوء فعلتها ، وهى مع ذلك قد اشتد بها ذعرها حتى لا تستطيع اخبار زوجها بما فعلت ، لأنها تعرف سلفا رأى هالمر فى أمثال هذه الثغرات الأخلاقية الخطيرة . ومن ناحية أخرى ترى كروجستاد هذا الرجل الذى أصبح يرى كرامة أسرته وبالأحرى كرامة أبنائه ، معرضة للخطر من جديد بسبب فصله من العمل فضلا عما لحقه هو من مهانة وتحقير لهذا السبب نفسه .. انها ترى كروجستاد هذا مستعدا لخوض تلك المعركة وخوضها الى نهايتها .. ولو استدعى الأمر أن يقضى على أحد الخصمين فى حليتها .

وهذا صراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو بالمساومة.. لقد عرضت نورا أن تدفع من المال كل ما يطلبه كروجستاد ، لكن كروجستاد الآن رجل مستشار محقق ، ولن يشفى حنقه هذا أى مبلغ من المال مهما كان كبيرا . انه يصر على أن يزكى نفسه ويثأر لها .. لقد أراد هالمر أن يسحقه ويقضى عليه ، ولهذا فهو سوف يسحق هالمر ويقضى عليه .

فهذا القيد غير القابل للكسر ، والذى يربط بين الأطراف المتخاصمة كميل بتأمين الصراع والأزمة والذروة . فالأزمة كانت شيئا فطريا وملازما منذ أول الرواية ، وقد زادها ثباتا وتأكيدا اختيار هذه الشخصيات الخاصة الممتازة . بالرغم من هذا - فان الذروة كان يمكن أن تضع ويقضى عليها لو ضعفت احدى هذه الشخصيات لسبب أو لآخر . فلو أن حب هالمر لنورا كان أعظم من تقديره للمسئوليات لكان من الممكن أن يستجيب

لوساطتها لكروجستاد وتوسلها من أجله ، وكان يحتفظ من ثمة بوظيفته في البنك . ولكن هالمز هو هالمز .. وهو يصدر في جميع أفعاله وفقا لفطرته التي فطره الله عليها .

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات كما رأينا ، وكانت الأزمة والذروة اللاحقتان أقوى وأعلى مستوى دائما من الأزمة والذروة السالفتين .

ونلاحظ أن كل مشهد من مشاهد الرواية يتضمن عرض لفكرته الأساسية ، أعنى مقدمته المنطقية وشرحها . وعرض شخصياته وما فيه من صراع وانتقال وأزمة وذروة ونتيجة ، وشرح هذا كله وتفسيره . وهذا اجراء بديع يجب عليك أن تكرر مرات عدة ، وبقدر ما تستطيع الى تكراره من سبيل . وبعدد مشاهدك في الرواية التي تكتبها ، وأن يكون هذا التكرار على مستوى متصاعد كما رأيت .. (أن تكون كل أزمة وذروة في كل مشهد من المشاهد أقوى من الازمات والذروات السابقة) .

ولنستعرض الآن المشهد الأول من مسرحية « أشباح » لنرى هل هذه هي الحالة في تلك الرواية أيضا .

بعد أن يرتفع الستار نجد أنجستراوند واقفا بالقرب من باب الحديقة ، وقد وقفت رجينا تسد عليه طريقه .

رجينا : (بصوت هامس) ماذا تريد ؟ ابق حيث أنت .. ان المطر يتساقط منك

أنجستراوند : ومال المطر ؟ انه نعمة الله يا ابنتي

رجينا : بل .. انه مطر الشيطان .. فهذا هو .

فهذه الأسطر الثلاثة الأولى تلقى في روعنا على الفور أن ثمة خصومة بين

هذين الشخصين .. وكل سطر تال يزيدنا معرفة بما بينهما من علاقة ، كما يزيدنا معرفة بكيانهما المادى (الجسمانى) والاجتماعى والنفسى (الابعاد أو المقومات الثلاثة للشخصية المسرحية) . اننا نعلم مما نرى ونسمع أن رجينا فتاة سليمة البنية جميلة المنظر ، بينما أنجسترانى رجل أعرج ميل الى المبالغة محب للشراب . كما نعلم أنه قد كانت له حيل وتديرات كثيرة لتحسين أحواله المعاشية .. الا أنها باءت كلها بالفشل ، ونعلم أيضا أن هذا الذى يسعى وراءه دائما هو أن ينشئ محلا أو بيتا صغيرا يأوى اليه البحارة ، وتقوم رجينا بالعمل معه فيه باغواء نزلاته واغرائهم بالدفع اذا قبضوا أيديهم ارضاء لها واكراما لسواد عينيها . ونعلم أيضا أن أنجسترانى كان رجلا سريع الغضب بصورة كانت من أهم أسباب وفاة زوجته ، ثم نعلم أكثر من هذا أن رجينا تهذبت وارتقت بخدمتها فى كنف، آل النجج ، وأن بينها وبين الفتى أوزوالد ، الابن الوحيد لتلك الأسرة علاقة من العلاقات . وأن المفروض أنها سوف تقوم بالتعليم فى ملجأ اليتامى الذى كان يشغل أنجسترانى فى انشائه .

ففى هذه الصفحات الخمس الأولى يستطيع الانسان أن يتبين هذا التناسق التام والربط بين العناصر التى قدمناها ، ففكرة أنجسترانى - أى مقدمته المنطقية أو غرضه الأساسى هى أن يعود الى بلده ومعه رجينا ، بصرف النظر عما ينشأ عن هذا العمل من النتائج . أما فكرة رجينا فهى أن تبقى . والدافع لأنجسترانى هو أن يستخدمها فى عمله .. وأما الدافع لها هى فهو أن تتزوج من أوزوالد . ونحن نلم بالشخصيات ونعرفها (وهذا هو العرض) عن طريق الصراع ومن خلاله . وكل كلمة تنطق بها شخصية من الشخصيات تلقى ضوءا على سمات هذه الشخصية والعلاقات بينها وبين

الشخصيات الأخرى . وأول سطر في المشهد يبدأ الصراع الذى ينتهى بفوز رجينا .

والانتقال كامل وتام فى الصراع الصغير الناشب بين رغبة رجينا فى البقاء وبين تصميم أنجستراند على وجوب رحيلها معه . وتستطيع أن تنعم النظر فى تلك الأسطر التى تبدأ منذ استهلال المشهد الى أن يبوح أنجستراند للفتاة برغبته فى اصطحابها معه الى بلده .. ثم تتبع الحركة بعد هذا الى أن تسخط رجينا ، وعليك أن تلقى بالك الى تلك الشتائم التى كان يوجهها إليها .. ثم استمر بعد ذلك الى أن يكشف لها عن خطته التى ينتوى بها انشاء « مطعم للطبقة الراقية » ومن ثمة الى تلك النقطة التى ينصح لها فيها بابتزاز الأموال من البحارة كما كانت أمها تصنع من قبل .. ولا يكاد يشير عليها بذلك حتى تقع الأزمة مباشرة .. ثم سرعان ما تأتى الذروة بعد هذا ..

رجينا : (متقدمة نحوه) اخرج .

انجستراند : (متقهرا الى الوراء) حيلك حيلك . أظن أنك لن تضرينى .

رجينا : بل سأضربك اذا تكلمت هكذا عن والدتى .. اخرج ، قلت لك

(وتدفع به الى باب الحديقة)

وهكذا تكون الذروة قد تمت بصورة طبيعية . ويكون القرار قد وضح قبل انصراف أنجستراند . انه يذكرها بأنها ابنته ، وفقا لما هو ثابت فى السجلات ، مضنا كلامه أن فى وسعه اجبارها على السفر معه .. وهنا تتجلى مرة أخرى جميع العناصر التى كنا نببحثها من قبل .

ثم يلى المشهد الثانى ، بين ماندرز ورجينا المشهد الأول مباشرة ، ويشتمل هو أيضا على جميع ما هو ضرورى وغنى عنه . ويبلغ المشهد ذروته حينما تقدم رجينا نفسها الى ماندرز ، وحينما يقول ماندرز ، هذا

«الرجل البائس المتهيب : « لعلك تتعطفين وتخبرين مسز ألفنج بأنتى هنا »
وفى وسعك أن تكتشف ذروات واضحة كل الوضوح فى كثير جدا من
مشاهد « أشباح » من أولها الى آخرها .

ان الطبيعة تعمل بطريقة منطقية . وهى لا تلجأ الى الطفرة - أعنى
الوثوب على الاطلاق . ونحن نلاحظ أن جميع الشخصيات المسرحية التى
يلعب كل منها دوره فى مسرح الطبيعة مسرحيات منسقة أبدع تنسيق
وأكملة ، كما نلاحظ أن وحدة الأضداد مرتبطة ببعضها بروابط حديدية ،
وأن الأزمات والذروات تأتى فى أمواج متتابة .

ان الجسم الانسانى يعج بجيوش من البكتريا التى تمنعها جيوش من
الكريات البيضاء من إلحاق الضرر بهذا الجسم . والجسم السليم المعافى
هو ميدان لعدد كبير من الأزمات والذروات . أما اذا انخفضت مقاومة
الجسم وتضاءل عدد الكريات البيضاء ، تضاعفت جيوش البكتريا بصورة
تنذر بالخطر وأشعرت الانسان بضررها المحيق المقلق . ومن ثمة لا ينقطع
الصراع بين الجراثيم وبين هذه الكريات البيضاء المدافعة وتأتى الأزمة
حينما تقهر القوات المدافعة تقهقرا تاما ... وهنا يبدو الجسم
وقد تحدد مصيره .. وهذا هو الشأن فى الرواية التمثيلية أيضا ،
حيث نجد أن المشكلة العظمى هى نفس المشكلة القائمة فى الجسم
.. أعنى : هل يقضى على بطل المسرحية الأول (الجسم) أولا يقضى عليه .
إن الكريات البيضاء ، وإن أصابها الضعف والوهن ، تقوم بشوط دفاعى ،
بينما يشمر الجسم عن ساعده لمعركة نهائية حاسمة . وهنا تسرع أقوى
الكريات البيضاء وأضرها وأفظمها فتكا بجراثيم الأمراض فتقذف بنفسها
فى المعركة - معركة الحمى ، ان البكتريا هى التى خلقت هذه الحمى ،
وهى الآن تقيم الجسم وتقعده . وهذه الأزمة الأخيرة قد أدت الى الذروة

التي يكون الجسم فيها راغبا في الموت وهو يحارب .. فاذا هو مات بالفعل وصلنا الى النتيجة - أى الدفن . أما اذا شفى الجسم ، وصلنا الى النتيجة أيضا - وهى فى هذه الحالة - الشفاء .

وهذا رجل يسرق . فهذا صراع . والبوليس والناس يقصون أثره .. فهذا صراع صاعد . ويتم القبض عليه - فهذه أزمة . وتدينه المحكمة وتحكم عليه - وهذه هى الذروة . ثم ينقلونه بعد هذا الى السجن . وتلك هى النتيجة .

ومما يجب ملاحظته أن عبارة : « رجل يسرق » هى ذروة فى ذاتها ، كما هو الشأن فى كلمة « تواد او تحابب » وكلمة « تصور » والذروة الصغرى نفسها ممكن أن تؤدي الى الذروة الكبرى فى مسرحية أو فى حياة انسان ..

انه ليس ثمة بداية ولا نهاية ، وكل شئ فى الطبيعة يسير ويسير . وهذا هو الشأن فى الرواية التمثيلية ، فالاستهلال ليس هو أول صراع ، لكنه وسط لصراع آخر . واذا اتخذ صاحب الشخصية قرارا كان معنى ذلك أنه يسير نحو ذروة داخلية . انه يفعل بانبا على قراره ، بادئا بصراع صاعد يتغير وهو يمضى قدما ، وفى أثناء تبدله هذا يكون أزمة ثم ذروة .. وهكذا دواليك .

اننا على يقين تام من أن الكون متجانس فى تكوينه . فالشمس والنجوم .. والشموس الأخرى التى تبعد عنا بملايين الأميال ، مركبة من نفس العناصر التى تتكون منها أراضينا ، والعناصر الاثنان والتسعون الموجودة فى كوكبنا الأرضى الضئيل الحجم يمكن أن نعثر بها فى ضوء الأشعة التى التى تقطع ثلاثة آلاف سنة ضوئية حتى تصل إلينا . والانسان نفسه يشتمل على هذه العناصر نفسها ، بل هذا هو الشأن فى البروتوزوة -

وكل شيء آخر فى الطبيعة .

والفرق بين نجم ونجم هو نفس الفرق بين : انسان وانسان ، وذلك كالسن وكمية الضوء والحرارة وما الى هذا وذاك ، ومقدار ما فى كل من تلك العناصر المختلفة ، ومعرفتنا بأحد النجوم يجعلنا على علم بسائر النجوم الأخرى . وتستطيع أن تحلل قطرة واحدة من ماء أحد البحار لتعرف ما تتركب منه مياه المحيطات كلها .

وينطبق هذا المبدأ نفسه على الكائنات البشرية أيضا - وعلى المسرحية كذلك ، فأقصر المشاهد تشتمل على كل العناصر التى تتركب منها المسرحية الكاملة الطويلة ذات الفصول الثلاثة . ان له مقدمته المنطقية الخاصة به والتى تتجلى فى الصراع القائم بين الشخصيات . والصراع ينمو خلال الانتقال من أزمة الى ذروة . والأزمة والذروة هما شيان موقوتان فى التمثيلية طالما العرض مستمر .

ولنعد الى التساؤل مرة أخرى عما هى الأزمة ؟ ولنردد الاجابة نفسها : « انها نقطة تحول ، وهى أيضا حالة تكون فيها الاشياء مشرفة على تغير حاسم نحو هذه الجهة أو تلك » .

ففى « بيت دمية » تحدث الأزمة الرئيسية حينما يجد هالم خطاب كروچستاد ويقف منه على الحقيقة ؛ فماذا سوف يفعل يا ترى ؟ هل يساعد نورا ويمدها بالمعونة فى ورطتها ؟ هل سيفهم الباعث لها على ما فعلت ؟ أو لا يستطيع فككا من فطرته التى فطره الله عليها فيتهمها ؟ لسنا ندرى . ونحن وان عرفنا جبلة هالم وميوله فى مثل هذه المواقف ، فنحن نعرف أيضا أنه يجب نورا حبا جما ؛ فعدم يقيننا هذا هو الذى سيكون الأزمة . والذروة - أو النقطة العليا ، تأتى حينما ينفجر هالم فى غضبه ولا يملك

السيطرة على نفسه ، وذلك بدلا من أن يحاول فهم ما جرى . أما النتيجة
فهي ما استقر عليه رأى نورا من هجر هالم .
والقرارات - أو الحلول فى مسرحيات هاملت وماكبث وعطيل قرارات
قصيرة . ولا يكاد القرار يتبين ، وذلك بالعقاب يحل بالمجرم ، والوعد بأن
تسود العدالة فى المستقبل حتى ينزل ستار الختام . وفى « بيت دمية »
يحتل القرار أحسن شطرى الفصل الأخير ، أما ما هو أحسن شطرى هذا
الفصل . فلا يمكن الانتهاء الى قاعدة معينة حول تلك النقطة اذا استطاع
الكاتب المسرحى المحافظة على الصراع فى روايته كما فعل إبسن فى
« بيت دمية » .

الباب الرابع

عموميات

المشهد الاجبارى

توفى أخيراً أحد العلماء الذين كان لهم جهد مشكور فى التراث العلمى للعالم . وسأقص عليك طرفاً من حياته لكى أسالك بعد هذا عن أى ناحية من تلك الحياة كانت أهم نواحيها كلها .

حملته أمه وولدتها غلاماً سليماً صحيح البنية ، وفى سن الرابعة دهمته نوبة من حمى التيفود كان من أثرها أن ضعف قلبه . ثم توفى أبوه عندما بلغ السابعة من عمره ، فاضطرت أمه الى العمل فى أحد المصانع ، وكانت تترك للجيران أمر العناية به فى ساعات العمل ، وكان من أثر ذلك أن ساءت صحته بسبب سوء التغذية .

وبينما هو يهيم على وجهه فى شوارع المدينة فى يوم من الأيام اذا احدى السيارات تصدمه فتكسر رجله ، ويلزم الفراش من جراء ذلك ، بالمستشفى أولاً ، ثم بالبيت بعد ذلك . وكان يستعين على تزجية ساعات النهار الطويلة باكبابه على القراءة بما لا يمكن أن يفعله طفل عادى فى مثل سنه . لقد أخذ يقرأ الفلسفة وهو فى العاشرة ، ولم يكد يبلغ الرابعة عشرة حتى استقر رأيه على أن يكون كيميائياً . ولم تستطع أمه ، بالرغم من تشييرها عن مساعد الجد فى الكد والكدح أن توفر له مصروفات المدرسة .

وقد تحسنت أحواله أخيراً .. اذ كان يقوم ببعض المهام التى تعود عليه ببعض الكسب ، ومن ثمة كان فى استطاعه الالتحاق باحدى المدارس

الليلىة . وكتب وهو فى السابعة عشرة رسالة فى الكيمياء الحيوية ظفر منها بجائزة قدرها خمسة وعشرون دولارا . وعندما بلغ الثامنة عشرة لقي رجلا كريما عرف له مواهبه وما ينطوى عليه من قدرات فألحقه بأحدى الجامعات ليتلقى فيها العلوم على تفقته .

وسار فى طريق الفلاح قدما - الا أنه أغضب عائلته الكريم حينما وقع فى شرك الحب ، وبزواجه ممن أحب . وقبض الرجل يده فاضطر صاحبنا الى الاشتغال كمحضر بأحد المعامل الكيميائية . ولم يكد يبلغ العشرين حتى كان والدا ، وكان راتبه من الضلالة بحيث لم يكن يكفى إعالة أسرته . واضطره هذا الى القيام بأعمال أخرى يستعين بها على حاله ، ومن ثمة اعتلت صحته . وزاد الطين بلة أن زوجته هجرته وتركت له طفله وعادت الى أهلها . وضافت عليه الأرض بما رحبت ، وفكر غير مرة فى الانتحار ، الا أننا نجده يلتحق من جديد وهو فى الخامسة والعشرين من عمره . بمدرسة ليلية حيث أكمل بها دراسته . وكانت زوجته قد طلقتة ، وكان قلبه الضعيف النهار يمدبه ويضنيه .

وتزوج مرة ثانية وهو فى الثلاثين من امرأة كانت أصغر منه بخمس سنوات ؛ وكانت مدرسة فطنت الى ما تضطرب به نفسه من مطامح وما يجيش به صدره من آمال ، فساعدته على بناء معمل صغير بالمنزل ، حيث شرع يجرب نظرياته ويخرجها الى حيز التنفيذ . ولم يكد يمضى فى ذلك حتى أصاب التوفيق السريع . وشجعتة احدى الشركات الكبيرة فى المضى فى اختراعاته ، وحينما وافاه الأجل وهو فى الستين من عمره اعترف له العالم أجمع بأنه كان أخصب المخترعين فى عصره التاجا .

والآن .. فماذا كان أهم دور من أدوار حياته ؟

السيدة الصغيرة : لقاءه المدرسة بالطبع - فقد أتاح له ذلك فرصة

التجربة العملية . ثم النجاح .

أنا : وما رأى اذن فى حادث التصادم الذى ذهب برجليه ؟ لقد كان
محتملا أن يموت فى هذا الحادث !

السيدة الصغيرة : صحيح . انه لو مات لما أمكن أن تكون قصة هذا
النجاح فهذا دور هام كذلك .

أنا : وما رأى فى تطليق زوجته الأولى له ؟

السيدة الصغيرة : لك الحق . فلو أنها لم تطلقه لما استطاع أن يتزوج
من المرأة الثانية .

أنا : تذكرى أن صحته كانت فى حالة انهيار ، ولولا ذلك لما فكرت
زوجته الأولى فى الطلاق ، ولولا حالة هبوط القلب الذى أدت اليه اصابته
بالتيفود لأمكنه القيام بجملته أعمال فى وقت واحد ، ولما تركته زوجته .
وربما كان من الممكن أن يصبح أباً لأطفال كثيرين ، وبهذا كان قمينا بأن
يستمر فى عمله كمحضر فى المعمل الكيماوى .. والآن .. وقد استعرضنا مظاهر
حياته كلها فأياها كان أكثر أهمية وأعظم أثرا ؟

السيدة الصغيرة : ميلاده

أنا : وما رأيك فى حمل أمه به ؟

السيدة الصغيرة : لك الحق .. لقد كان هذا بالطبع أهم أدوار تلك
الحياة .

أنا : ثانية واحدة من فضلك - وإذا فرضنا أن أمه قد ماتت وهو
لا يزال جنينا فى بطنها ؟

السيدة الصغيرة : الى أى شئ ترمى يا ترى ؟

أنا : الذى أرمى اليه هو اكتشاف أهم المظاهر فى حياة هذا الرجل
السيدة الصغيرة : يبدو لى أنه ليس ثمة مثل هذا الذى تريد مما
{..

تسميه أهم المظاهر فى حياته كلها ، وذلك لأن كل مظهر منها متولد عن الذى قبله ، ومن هنا كانت المظاهر جميعا متساوية فى الأهمية .
أنا : أليس صحيحا اذن أن كلا من هذه المظاهر هو نتيجة لحوادث كثيرة فى زمن معين ؟

السيدة الصغيرة : بلى .. هذا صحيح .

أنا : وكل مظهر يقوم على المظهر الذى يسبقه ؟

السيدة الصغيرة : الظاهر هو ذاك .

أنا : اذن .. فيمكننا القول مطمئنين انه ليس ثمة من المظاهر ما هو أكثر أهمية من المظاهر الأخرى .

السيدة الصغيرة : أجل . ولكن لم كل هذا اللف والدوران للشروع فى بحثنا للشهد الاجبارى ؟

أنا : ذلك لأن جميع الكتاب الذين ألفوا فى هذا الموضوع يبدوون كأنهم متفقون على أن المشهد الاجبارى هو المشهد الذى لا بد أن تشتمل عليه المسرحية . انه مشهد مرتقب . انه المشهد الذى ينتظره الجميع . المشهد الذى وعدنا به المؤلف والذى لا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه . وبعبارة أخرى ، ان التمثيلية تقوم على مشهد محتوم يبرز على المشاهد كلها . وفى مسرحية بيت دمية مشهد من هذا القبيل ، وذلك عندما يتناول هالمر خطاب كروچستاد من صندوق البريد .

السيدة الصغيرة : وأنت .. ألا توافق على ذلك ؟

أنا : أنا لا أوافق على هذا الرأى أبدا . لأن كل مشهد من مشاهد الرواية هو مشهد اجبارى ولا غناء عنه . أفهمين لماذا ؟

السيدة الصغيرة : لماذا ؟

أنا : لأنه لو لم يكن هالمر قد مرض ، لما اضطرت نورا الى تزوير امضاء

والدها ، ولما وجد كروچستاد حجة في المجيء الى المنزل المطالبة بنقوده، ولما حدثت تلك التعقيدات التى انبنت على هذا كله ، ولما كتب كروچستاد خطابه ، ولا فتح هالمز هذا الخطاب ، و ...

السيدة الصغيرة : ان ما تقوله صحيح ، الا أننى من رأى لاوسون في قوله : « وانه لا يمكن وجود تمثيلية لا تشتمل على نقطة من نقط التركيز يبلغ فيها الترقب أو التشوف أعلى درجاته » .

أنا : هذا صحيح الا أنه رأى مضلل . فطالما أن للسرحة مقدمتها المنطقية — أى فكرتها الأساسية ، أو الهدف الذى أنشأها مؤلفها لاثباته — فلا يمكن أن يكون ثمة ما يخلق « نقطة التركيز التى يبلغ فيها الترقب — أو التشوف أعلى درجاته » الا البرهنة على سلامة هذه المقدمة . فما هو الذى يهمنى اذن:أهو المشهد الاجبارى ، أو البرهنة على صدق المقدمة المنطقية؟انه طالما أن الرواية تنمو من مقدمتها المنطقية ، فطبعى اذن أن تكون البرهنة على صدق المقدمة هو « المشهد الاجبارى » وكثير من المشاهد الاجبارية تغطى الغرض المنشود منها بسبب وجود مقدمة منطقية غامضة ، أو بسبب عدم وجود مقدمة منطقية على الاطلاق . ومن هنا يكون الجمهور جالسا وهو لا ينتظر شيئا أبدا .



ان مقدمة « ماكبث » هى : ان الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه « والبرهنة على هذه المقدمة كفيفة بامدادنا » بنقطة « التركيز التى يبلغ فيها الترقب — أو التشويق . أو التشوف ، أو ما شئت فسمه — أعلى درجاته » وكل فعل ينتج عنه رد فعل . وعدم الشعور بالرحمة يحمل فى ذاته عوامل القضاء عليه — والبرهنة على ذلك أمر اجبارى ولا مفر منه . واذا حدث لأى سبب من الأسباب أن تأخرت هذه النتيجة الطبيعية

أو حذفت أضر ذلك في الحالين بالرواية وأصابها بنقص شديد .
وليس في أية مسرحية أية لحظة من اللحظات إلا وهي ناشئة عن اللحظة
السابقة عليها . ومن ثمة وجب أن يكون كل مشهد من المشاهد هو المشهد
الذى يحظى بأسمى انتباهنا في اللحظة التى يعرض فيها . والمشهد الكامل ذو
الوحدة التامة هو وحده الذى فيه من الحيوية ما يجعلنا نترقب المشهد
الذى تتطلع إليه ؛ والفرق بين المشاهد هو ما في كل منها من حدة وسورة ،
وما يجب أن تؤثر به تلك الحدة وهذه السورة في المشهد الأخير . وإذا
نحن اهتمنا بالمشهد الاجبارى فقط لكان خليقا بنا ألا نركز عنايتنا الا على
مشهد واحد شديد التوتر في المسرحية كلها ، ناسين أن المشاهد السابقة عليه
جديرة بمثل هذه العناية نفسها ، ذلك لأن كل مشهد من مشاهد الرواية
يشتمل على العناصر نفسها التى تشتمل عليها سائر المشاهد الأخرى .
والمرحبة في مجموعها لابد أن تتصاعد قدما وباستمرار حتى تصل الى
قمة تكون أوج الرواية كلها ، ويكون المشهد الذى يتم فيه ذلك أكثر
توترا من أى مشهد سواه ، على ألا يضر ذلك بأى مشهد سابق ، والا عاد
الضرر على الرواية نفسها .

ولا يمكن قياس درجة نجاح رجل العلم الذى كنا نتحدث عنه الا
بالخطوات نفسها التى أدت الى هذا النجاح . وأى دور من أدوار حياته
ربما كان خليقا بأن يكون آخر دور في تلك الحياة منتهيا بالاخفاق أو
الموت . أما ما يقوله لاوسون من أن : « المشهد الاجبارى هو الهدف المباشر
الذى تسير نحوه التمثيلية » فقول غير صحيح . انما الهدف المباشر لأى
تمثيلية هو البرهنة على مقدمتها المنطقية وليس أى شئ آخر . والأقوال
التي من قبيل أقوال لاوسون جديرة بأن تلبس الأمور وتزيدها غموضا .
لقد أراد رجل العلم أن ينجح .. تماما كما يجب أن تبرهن الرواية على

سلامة مقدمتها ، ولكن هناك مسائل راهنة ينبغي معالجتها أولا ، ومعالجتها بطريقة طيبة بقدر المستطاع . ويجب ألا تكون معالجة المشهد الاجبارى مسألة خاصة مستقلة عن الطريقة التى عولجت بها بقية المشاهد ويجب أن تدخل الشخصية وتحديداتها فى الاعتبار . يقول لاوسون : « ان للذروة جذورها فى الصورة التى يتصورها الكاتب للمجتمع . أما المشهد الاجبارى فله جذوره فى النشاط الذى تقوم به الشخصيات . انه النتيجة المادية للصراع » .

ان كل ألوان النشاط ، سواء كان نشاطا ماديا أو غير مادى ، يجب أن تكون لها جذورها فى الصورة التى يتصورها الكاتب للمجتمع . ان الزهرة لا تكون مدفونة فى التربة ، ولكنها لم تكن لتوجد لو لم تكن نامية فوق ساق له جذوره فى التربة . وليس مشهد اجبارى واحد هو الذى يخلق الصدام الأخير ، بل تخلقه مشاهد اجبارية كثيرة .. والصدام الأخير هو الأزمة — أو ما أسميه البرهنة على المقدمة المنطقية — أو ما يسميه لاوسون وغيره من الكتاب المشهد الاجبارى ، وهم مخطئون فى ذلك .

— ٢ —

العرض

(أو الكشف عن موضوع الرواية وشخصياتها للجمهور)

هناك فكرة خاطئة يذهب أصحابها الى أن العرض هو اسم آخر مرادف لابتداء الرواية التمثيلية ؛ ويحدثنا مؤلفو الكتب المسرحية أن من واجب الكاتب المسرحى تهيئة المزاج النفسى والذهنى والجو العام والأساس الذى تقوم عليه الرواية قبل أن يبدأ الفعل — أى قبل أن يبدأ الموضوع .

ويحدثونا أيضا عن الطريقة التي يجب أن تدخل بها الشخصيات الروائية على خشبة المسرح ، وماذا ينبغي أن يقولوا ، وطريقة سلوكهم لكي يؤثرُوا في الجمهور ويتركوا فيه الطابع الذي يريدون ويسيطروا عليه . وهذا الذي يقولونه وان بدا على شيء من الجدوى في أول الأمر لا يؤدي الى شيء غير الاضطراب .

والآن لننظر فيما يفسر به قاموس وبستر كلمة العرض هذه : العرض Exposition : توضيح معنى شيء مكتوب أو الغرض منه ، شيء موضح للاخبار عنه .

وفي معجم مارشييه :

العرض : عملية توضيح (أى شرح)

وعلى هذا فنحن نسأل : ماذا نريد أن نوضح ؟ هل نريد توضيح المقدمة المنطقية — أى فكرة الرواية الأساسية أو توضيح الجو العام ؟ أو توضيح الأساس الذي تقوم عليه الشخصيات ؟ أو شرح عقدة الرواية ؟ أو توضيح مناظرها ؟ أو عرض المزاج النفسى والذهنى الذى تمثل فيه الرواية ... ؟ ان الجواب على ذلك هو وجوب توضيح جميع هذه الأشياء فى مجموعها .

ونحن اذا اخترنا الجو فقط من بين هذه الأشياء ، لواجهنا السؤال التالى فى الحال : من يعيش فى هذا الجو ؟ فاذا كان الجواب : محام من نيويورك . كانت هذه خطوة نحو خلق الجو .

فاذا مضينا فى تساؤلنا بعد هذا فقلنا : أى نوع من الرجال كان هذا المحامى يا ترى ؟ لعرفنا أنه رجل مستقيم وذو نزاهة ، ولا يقبل المساومة .. وأنه لم يكن ناجحا فى عمله . وسنعلم أيضا أن والده كان خياطاً «ترزيا» يعيش فى عز و يتحمل الفاقة لكي يصبح ابنه رجلا من رجال المهن الاختصاصية . وهكذا لا نكاد نذكر كلمة الجو مطلقا فى جميع الأسئلة التى

سألناها والأجوبة التى أجبنا بها ، ومع هذا نكون بسبيل تصوير هذا الجو
فاذا كانت لا تزال لنا رغبة فى معرفة أشمل بأحوال هذا المحامى ، فلن نمجز
عن الالمام بأموره كلها من صداقات ومطامح ، ومركزه فى الحياة وهدفه
المباشر الذى يسعى الى تحقيقه ، ومزاجه النفسى فى تلك الفترة التى نكتب
ممرحيته فيها .

وكلما ازدادت معرفتنا بالرجل ازدادت معرفتنا بمزاجه النفسى وبمكان
الرواية وجوها وأساسها وعقدتها .

وعلى هذا لا يمكن أن يتبين لنا أن ما نريد عرضه أو الكشف عن مستوره
هو الشخصية التى نكتب عنها ، نريد أن يعرف الجمهور هدفه فى الحياة
والغاية التى يسعى وراءها ، لأنهم بمعرفتهم تلك الغاية سيعرفون الكثير
ولا بد عنه هو شخصيا ومن عسى أن يكون . وهكذا لا يكون غرضنا هو
عرض المزاج أو غيره من الموضوعات الأخرى غير الاصلة التى هى جزء
مكمل للرواية فى مجموعها ، والتى تأتى عرضا فى أثناء محاولة الشخصية
اقامة الدليل على سلامة مقدمتها المنطقية .

والعرض نفسه جزء من الرواية فى مجموعها ، وليس مجرد قطعة من
المتاع أو أداة من الأدوات التى تستعمل فى أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك .
ومع هذا فانتا نجد الكتب التى تتعرض للتأليف المسرحى تتناول مسألة
العرض هذه كأنها عنصر منفصل فى بناء المسرحية .

زد على ذلك أن العرض يجب أن يتقدم باستمرار ، وبدون انقطاع الى
آخر لحظة فى الرواية .

ففى مستهل رواية : « بيت دمية » نرى نورا وهى تعرض علينا نفسها
من خلال الصراع وكأنها طفلة ساذجة « تلفانة » لا تعرف كثيرا مما تضطرب
به الحياة الخارجية . واسبس يصل الى غايته تلك دون أن يجرى الحديث

على لسان أحد الخدم الذى يصف لزميله الخادم الجديد أحوال سادتهم بينما هو يزوده بالارشادات الواجب اتباعها وخطة السلوك التى ينبغى اتباعها . ودون أن يستمعين بمحادثات تليفونية يلقي فى روع الجمهور عن طريقها أن مستر (س) رجل حاد المزاج لا يعلم الا الله وحده ماذا هو صانع عندما يسمع عن كذا وكذا مما يحدث .

ومن الحيل التافهة أيضا فى تصوير احدى الشخصيات الروائية قراءة خطاب بصوت مرتفع مشتمل على الخطوط الأساسية لصورة تلك الشخصية. ان الموقف بين كروجستاد ونورا وهو يطالبها فى أول الرواية بنقوده ، هو بمثابة نذير لما سوف يلى ، وهو يكشف لنا بما لا يدع مجالا للشك عن حقيقة شخصية كل من كروجستاد ونورا . انهما يعرضان لنا عن ذاتهما من خلال الصراع — كما سوف يعرضان لنا عن ذاتهما خلال الرواية .

واليك ما يقوله جورج بيرس بيكر وهو يتحدث عن الفعل المادى :
« اننا قبل كل شئ نثير الانفعال فى نفوس الجمهور بمجرد الفعل المادى .. الفعل المادى الذى يطور القصة أيضا ، أو يصور الشخصية ، أو يقوم بالعملتين فى وقت واحد » .

والفعل المادى فى المسرحية الجيدة يجب أن يقوم بكلا هذين الأمرين وبأمر آخر كثيرة جدا . واليك أيضا ما يقوله برسيغال ويلد فى كتابه
Craftsmanship عن العرض :

« ان من الأشياء الوثيقة الصلة بوضع أساس المزاج الفكرى أو الشعورى العام Mood خلق الجو العام المناسب Atmosphere وأنت اذا أخذت بهذه النصيحة فجعلتها شيئا واضحا ملموسا فى روايتك لحصلت على شئ من قبيل ما يلى :

« اذا كنت تكتب رواية عن فلاحين يقتسمون غلة الأرض مع مالكها ،

وهو ما يعرف بالمزارعة ، وكان هؤلاء الفلاحون بائسين يكادون يتضورون جوعا ، فاحذر أن تظهرهم في روايتك وقد لبسوا ملابس كاملة ، بل من الخير للرواية أن تظهرهم في أسمال وخرق ، وقد بدت أكوأهم خربة مهدمة، حتى تخلق بذلك الجو المناسب . واحرص على ألا يلجأ مصمم الملابس الى استعمال الجواهر حتى لا تعطى طابع الثراء وتشعر بالغنى ، والا أشكل الأمر على المتفرجين وعمى عليهم » .

ثم يمضى مستر ويلد على هذا النحو حتى يختم قوله بتلك النصيحة :
« ان الفعل قد يعترضه العرض دائما عندما يكون العرض في نفس درجة الفعل أهمية ، أو أعظم منه أهمية » .

لكنك اذا قرأت أى رواية جيدة فسوف يسترعى نظرك أن العرض لا يعترض طريقه شيء ، ولا يقطع اتصاله شيء ، بل هو شيء مستمر حتى ينزل الستار الأخير . زد على ذلك أنه يقصد بقوله « الفعل » الصراع ان أى شيء تفعله الشخصية أو لا تفعله ، وأى شيء تقوله أو لا تقوله ، انما يكشف عنها ويصورها . فاذا قرر صاحب الشخصية أن يخفى ذاته ، اذا كذب علينا أو كان صادقا فيما يقوله .. سرق أو لم يسرق ، فهو على الدوام يكشف لنا عن ذاته ويعرفنا بنفسه . وانت اذا توقفت لحظة عن العرض في أى جزء من أجزاء الرواية توقفت الشخصية عن النمو .. وتوقف الشخصية عن النمو تتوقف الرواية عن النمو هي الأخرى .

فكلمة « العرض » كما يستعملها الكتاب عادة كلمة مضللة . ولو أن كتابنا الكبار قد أخذوا بنصيحة « الثقات » وقصروا العرض على افتتاحية المسرحية ، أو على المواضع الغريبة في خلال العمل ، لكان هذا كفيلا بقتل الشخصيات الروائية العظيمة والقضاء عليها قبل أن تولد . ومشهد العرض الكبير الذى نرى فيه هالمريجىء في آخر الرواية - ولم يكن ممكنا أن

يجيء في أى مكان آخر منها قط . ومسز آلفنج تقتل ابنها في آخر رواية « أشباح » لأننا رأينا نمو شخصيتها خلال عرض مستمر غير منقطع ولم يعترض طريقه أى معترض . وفضلا عن ذلك فإن نمو شخصيتها لم يقف عند هذه النقطة ، بل هو مستمر طالما بقيت هى على قيد الحياة ، فهى تعرض نفسها على الدوام ، كما يفعل ذلك كل شخص سواها . وهذا الذى يسميه معظم المؤلفين « عرضا » تفضل نحن أن نسميه : « نقطة الهجوم »

سؤال : أنا ، من جانبى ، أوافق على رأيك فى هذا . لكننى لا أرى ضررا فى استعمال كلمات جو عام Atmosphere ومزاج فكرى أو نفسى Mood واطار أو تركيب فنى Setting اذا كانت هذه المصطلحات توضح الأمور للمبتدئ

جواب : لكنها لا توضح شيئا ، بل هى اصطلاحات مركبة مضللة تسلم المبتدئ للحيرة والضلال . واذا كنت ستشغل نفسك بالمزاج الفكرى أو النفسى فلسوف تهمل دراسة الشخصية .. وهاك ما يقوله وليم آرشر فى فى كتابه : تأليف التمثيليات Piaymaking

« ... ذلك الفن المتبع فى الادلاء بما كان من الأحداث فى الماضى لكى يجعلوا الكشف التدريجى عن سلسلة الأحداث الحاضرة التى تمثل أمامنا لا مجرد مقدمة أو استهلال لها ولكن لكى تكون جزءا أصيلا لا بتجزأ من موضوعها — يعنى فعلها » .

وأنت اذا اتبعت هذه النصيحة لما أمكنك أن تتوقف هنا أو هناك أو فى أى مكان فى روايتك ، لأن شخصياتك تشترك على الدوام فى فعل حيوى والفعل .. أى نوع من الفعل (أعنى الصراع) هو عرض الشخصية (أى

توضيحها وتصويرها للنظارة) فان حدث لأى سبب من الأسباب ان لم تكن الشخصية فى صراع : اذن لتوقف العرض كما يتوقف كل شىء آخر فى المسرحية لهذا السبب .. وقصارى القول : « ان الصراع فى حقيقة أمره هو العرض » .

- ٣ -

الحوار

عرض على طلبة القسم الذى أقوم فيه بتعليم فن الكتابة المسرحية بحثا عن « الحوار » Dialogue وكان من أبدع تلك البحوث ذلك الفصل الذى كتبه الأنسة جين متشل Miss Jeanne Michael لقد كان بحثا واضحا محكما مختصرا وافيا بالغرض بحيث أشعر بأن من واجبى أن اقتطف منه ما يلى :

« ان الحوار فى المسرحية هو الأداة الرئيسية التى يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ، ويكشف بها عن شخصياته ، ويمضى بها فى الصراع . ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا ، بما أنه أوضح أجزاءها وأقربها الى أفئدة الجمهور واسماعهم .

الا أن الكاتب المسرحى اذا اعترف بأن المسرحية لا تكون شيئا اذا ساء حوارها ، يجب أن يعترف كذلك بأن الحوار الجيد شىء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التى تستعمله . وما لم يصلح للتعبير تعبيراً طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية .

والصراع الصاعد وحده هو الصراع الذى يهيم للرواية حوارا جيدا

صحيحاً . وكلنا جربنا تلك المدة الطويلة الخاملة التى تجلس فيها الشخصيات على خشبة المسرح وهم يتحدثون حديثاً طويلاً فارغاً محاولين سد الفراغ الكبير القائم بين الصراع والصراع الذى يليه . ولو أن المؤلف قد عرف كيف يهيئ لروايته الانتقال الضرورى الصحيح لما اضطر الى هذه الثغرات التى يملؤها بالثرثرة الفارغة التى لا لزوم لها . والحوار مهما بلغت مهارة كاتبه فى الربط بين أجزائه لا يمكن الا أن يكون حواراً قلقاً (مهزوزاً) اذا لم يقيم على أساس مكين متين .

ومن ناحية أخرى يواجهنا هذا الحوار الضحل الناشئ من الصراع الساكن ، الصراع الراكد الخامد الذى لن يكسب معركته الراكدة الخاملة أى طرف من أطرافه المختصمين الذين لا يعرفون هدفاً يوجهون نحوه حوارهم . اننا لا نرى الا طعنات فكهة تقابلها طعنات فكهة أخرى ... لكنها جميعاً طعنات تذهب فى الهواء دون أن تصرع أحداً من المتخاصمين .. ثم تقف الشخصيات عند هذا - وان ندر أن نجد المسرحية الفكهة المشتتة على شخصيات نابضة حية - متجمدة عند أنماط عامة لا يمكن أن تنمو أبداً . والشخصيات والحوار فى الملامى الرفيعة هما دائماً من هذا الطراز .. وهذا هو السبب الذى من أجله لا تكتب الحياة الا لعدد قليل ضئيل من مسرحيات المجتمع .

ان الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية ، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أى أبعاد شخصيته الثلاثة : المادية أو الجسدية والاجتماعية والنفسية ، فنعرف منه ما هو ، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه فى المستقبل . وشخصيات شكسبير تنمو باستمرار فى جميع أجزاء المسرحية، الا أنها تفرغنا أبداً لأن أحداثها الأولى إلينا تشعرون بالمادة التى سوف تصنع منها أحداثها الأخيرة . ومن ثمة ، فحينما يظهرنا شيلوك على ماركب

فيه من بخل أول ما يظهر لنا على خشبة المسرح نكون محقين اذا ماظننا أن سلوكه فى آخر الرواية سيكون نتيجة للصراع الذى ينشب بين نفسه الشحيحة الكزة وبين القوى والعوامل المحيطة به .

ان شكسبير أو سوفوكلس لم يتركنا لنا مذكرات يتحدثان فيها عن أبطال رواياتهما .. بل نحن لا نملك مذكرات كتبها أمير الدنمرك أو ملك طيبة ، لكن الذى نملكه هو تلك الصفحات من الحوار النابض المتأجج الذى يحدثنا أحسن الحديث وأوضحه عن طريقة تفكير هاملت ، وعمما كانت مشكلة أوديب .

والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها . ونحن اذا قرأنا الأبيات الأولى من مسرحية انتيجونى لسوفوكلس ، وهذه الأبيات هى :

أختى ، يا شقيقتى العزيزة اسمنيه
أعرفين أن الآلام التى أورثنا إياها أوديب
لم تك شيئا بجانب المصائب التى يوشك زيوس
أن يتسبها على كلينا ، أنا وأنت ، فى هذه الحياة ؟
وجدناها تحدثنا مباشرة وفى الحال عن العلاقة بين شخصيات الرواية ،
أسلاف تلك الشخصيات ، والنسب الذى يربط بينها ، وعن معتقداتها
الدينية ومزاجها العقلى والروحى فى تلك اللحظة .

ان كليفورداودتس C. Odets يتناول وظيفة الحوار تناولا بديعا
رائعا فى المشهد الافتتاحى لروايته : استيقظ وغن (١) Awake and Sing

(١) استيقظ وغن Awake & Sing رواية فى ثلاثة فصول سنة ١٩٣٥ للكاتب الأمريكى كليفورداودتس، وهى تصور الحياة اليهودية الأمريكية ولها صبغة البروباجندا فى احتجاجها على المظالم والفروق الاجتماعية ، =

وذلك عندما يقول رالف :

« لقد كنت أتمنى طول حياتي أن يكون لى زوج من النعال التى تجمع بين اللونين الأبيض والأسود ، وما استطعت أن أحصل على ذلك قط .. شئ يجنن ا » ومن هذا نلمس حالة المتكلم الاقتصادية ، ونعرف شيئا عن شخصيته .. والحوار يجب أن يصنع لنا ذلك ، ويجب أن يبدأ من اللحظة التى يرتفع فيها الستار عن الرواية .

ومن أهم وظائف الحوار أن يشف عن الأحداث المقبلة . ففى مسرحية الجريمة يجب أن يشتمل الحوار على الباعث على الجريمة ، وفى كثير من الأحيان على معلومات تحضيرية فيما له صلة بالجريمة الفعلية ، مثال ذلك : فتاة صغيرة جميلة تقتل الوغد الشرير بمبرد ذى سنان . هذا شئ بسيط كل البساطة . لكنه ليس كذلك ما لم تثبت اثباتا منطقيا أن الفتاة كانت تعلم بطريقة من الطرق بوجود المبرد ، وبأنه مبرد ذو سنان حاد . والا لما فكرت فى استعماله كسلاح . ويجب أن يكون اكتشافها للمبرد وما يمكن أن يؤدى لها من عون وخدمات اكتشافا منطقيا ونم يقع عرضا أو بطريق المصادفة . كما يجب أن تتم شخصيتها عن قدرتها على استعمال هذا السلاح ، وأن تبين اذا ما كانت تكثر استعماله . ان الجمهور يجب أن يعلم كل ما هنالك ، والحوار هو خير الطرق لاعطاء هذه المعلومات كلها .

وعلى هذا فالحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع ، ثم هو بدوره

= والمسرحية مسرحية اسرة وليست مسرحية فرد - فمن ابطالها فتى (رالف) لا يستطيع أن يتزوج حبيبته لفقرها ولعدم موافقة الأستين على هذا الزواج ، واخت رالف (هنى Hennie) تحمل سفاحا فيزوجونها من طفل لا تحبه لقاء الفضيحة - وسرعان ما تهجره لتعيش مع رجل غنى اخرج لانه يضمن لها عيشة واسعة هائلة .. هذا الى اب مجد ، وجد عجوز لا ينقطع عن التفلسف حتى ينتحصر بقذف نفسه من فوق السطح (دخ)

يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل ، أعنى يقوم بأداء الموضوع وشرحه . وهذه هى وظائفه الرئيسية ، لكنها وظائف لا تعدو أن تفتح موضوع المسرحية . وهناك أشياء كثيرة يجب أن يلم بها الكاتب حتى يحافظ على حوار من التفاهة والسطحية .

فاتقصد فى استعمال الكلمات . وتذكر أن الفن ميدان انتخابى يجب فيه التنخل والتدقيق وليس فيه مجال للنقل الفتورجافى .. بهذا تظهر وجهة نظرك بأكثر قسط من الاقتناع ما دامت غير مثقلة بما يطمسها من كثرة الكلام وطول الثثرة . ان المسرحية الكثيرة اللغو ، الطافحة بالكلام تحصل الدليل على اضطراب تفكير كاتبها — وهو اضطراب ناشئ عن تفاهة الأعمال التمهيدية التى يجب أن تسبق كتابة المسرحية . والمسرحية تفيض بالثرثرة والكلام الذى لا لزوم له عندما تقف الشخصية وتجمد وتعجم عن النماء ، وعندما يقف الصراع ولا يمضى فى سبيله قدما . وهنا فقط يكون الحوار كالثور الذى يجر حجر الطاحون لا يفتأ يدور من حوله فى مدار واحد لا يتعداه ، حتى يمل المتفرجون ، ويضطر المخرج لهذا السبب الى اختراع أشياء يقوم بها الممثلون ليسروا بها عن النظارة البائسين .

وعليك أن تضحى بزخرف الكلام وأناقته فى سبيل الشخصية اذا لزم الأمر .. ذلك خير من أن تضحى بالشخصية فى سبيل الزخرف الكلامى والبرقشة البيانية . وتذكر أن الحوار يجب أن يكون صادرا عن الشخصية ومعبرا عنها تعبيرا طبيعيا لا افتعال فيه ، وان حلاوة الكلام وطلاوته لا تساويان ارسال حوارك رشيقا أنيقا فياضا بالحركة دون أن يضيع ذلك على شخصياتك المسرحية نماء ذواتها وتطورها .

ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التى تعيش فيها ، فاذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فيتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية ، واذا كان من

العاملين في ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالمراهنات والخيال. ويجب ألا تفرق في تصوير الأعمال المهنية والحرف المختلفة أو تتوسع في ذلك توسعا ينتهى الى سخرية الجمهور بك وضحكه عليك ، ولكن لاتحاول أيضا الاستغناء عن ذلك تماما ، والا كان أى حوار تقوم به حوارا ضحلا ولا قيمة له . وخطط الحوار بشئ من التصوير المهنى قد يستعمل بصورة ناجحة في الروايات الهزلية المأجنة . وكتاب الملامى الوضيعة يلجأون الى اصطلاحات الطبقات الوضيعة (يزغزون) بها جمهورهم ، ولكن استعمال هذه المصطلحات في المسرحيات الجديدة عمل غير لائق .

وحذار من الحذقة . وإياك أن تجعل روايتك منبرا للثرثرة (للرغى !) والشقشقة . ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك ، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة لا أثر للتحذلق فيها. ولا تسمح لبطلك الأول بتاتا بالخروج على شخصيته ، وذلك بأن تجعله يلقي خطبة مثلا ، والا اقشعر الجمهور نتيجة لما ضايقته من ذلك ، ولم يملك الا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك .

أما التذرع بمحاولة اصلاح الانحرافات الاجتماعية والمظالم لطبقية فسنة قد اجأ اليها الكتاب منذ عصر اليزايث حتى أيامنا هذه ، وخيرا فعلوا . والصيحة التى ترتفع بطلب هذا الاصلاح يجب أن تكون ملائمة للشخصية التى تنادى بها وممثلة لسخط اللحظة التى ترتفع فيها . وفى رواية « ادفنوا الموتى » "Bury the Dead" يصدر الأمر بالقيام ضد الحرب من مارتا وبستر تلك المرأة المتمردة الناقمة التى نشأت فى بيئة بائسة عضها

الفقر بنابه . وليس هذا شيئا مستغربا أو خارجا على العرف بل هو مناسب كل المناسبة ويمس جانب القلب .

وفي رواية الكاتب بول جرين (1) Hymn to the Rising Sun

ترنيمة للشمس الطالعة « نلاحظ كيف أن المرض المناسب الخالى من الشوائب يغنينا كل الغنى عن الالتجاء الى المواعظ والخطب. وحوار المستر جرين .. هذا الحوار البسيط المعبر المتوتر هو الأداة التى يلجأ اليها المؤلف ليجنب شخصياته ومواقفه استخفاف الجمهور بها وتهكمه عليها .

يبدأ الفعل - أعنى موضوع الرواية - فى الساعة الرابعة قبيل شروق شمس اليوم الرابع من يوليو ، فى أحد معسكرات المحكوم عليهم . ولا يستطيع أحد المحكوم عليهم ممن وصلوا حديثا الى المعسكر أن ينام أو يعمل من شدة ما كان ينتابه من الفزع والقلق على مصير القزم الذى حكم عليه بالسجن الاحتياطى أحد عشر يوما لا يذوق فيها غير جراية من الخبز القفار والماء القراح لما كان يأتيه من تلك العادة السرية الخبيثة . ويصل الموضوع الى ذروته ويوفى على الغاية من التهمك والسخرية حينما يشرع السجن الجديد ، بناء على أمر قائد المعسكر يغير صوته من الصيحات التى كان يرسلها من أثر العلقه التى كان يأكلها «لكى تقويه وتشد من حيله» ويجول هذه الصيحات الى لهجات أمريكية . ثم يأخذ القزم من السجن وهو جثة ميتة ، ويصدر بذلك تقرير يقول : « لقد توفى لأسباب طبيعية »

(1) "Hymn to the Rising Sun" درامة من فصل واحد للكاتب الأمريكى بول جرين ، ظهرت سنة ١٩٣٦ وتناول سوء معاملة المحكوم عليهم فى معسكرات الاعتقال (د - خ)

ويدفع بالمحكوم عليه الى العمل بينما الطباخ المعجوز الذى لا يرق ولا يعرف قلبه التأثر ينق قائلا : هذه أمريكا وهذا هو كل ما هنالك .. اننا لا نسمع كلمة واحدة تهتم بالقانون أو تنفذه .. القانون الذى يحمى تلك الأعمال غير الانسانية ، بل انا لنسمع تلك الخطبة التى يرسلها قائد المعسكر بطريقته الخشنة الغليظة التى لا لف فيها ولا دوران، شارحا نظم معسكر المحكوم عليهم الصارمة ولوائحه الجافة الشديدة . ومع هذا فالرواية انهام من أشد الاتهامات ضراوة لهذا الجانب من جوانب قانون العقوبات بالولايات المتحدة.

فتذكر أنك لست بحاجة فى مسرحيتك الى الخطابة لكى توجه احتجاجا على شىء أو الى أى أحد . ولتكن اللغة المحبوبة جزءا حقيقيا من مسرحيتك وتذكر دائما أن هذه المسرحية ليست مجرد ملهاة هازلة (فودفيل) . و « النكات » من أجل النكات فقط تتلف استمرار الموضوع وتمزق أوصاله . والملاءمة التامة بين المتكلم والمخاطب هى التى يمكن أن نبرر هذه النكات وما اليها من الملح ؛ ويجب أن تؤدى النكتة وظيفة أخرى تتصل بالموضوع غير مجرد الاضحاك . ان شيكسبير فى روايته ملهاة الأخطاء لا يسمح لدروميوس بالكلام الا فى توريات سخيفة منتهى السخف دون أن يضيف شيئا الى موضوع الرواية ، أما فى عطيل فكان قد تعلم كيف يستعمل هذه التوريات فيجعلها جزءا لا يتجزأ من الموضوع . فهذا عطيل يقول : « أطفئوا الأنوار .. واذن أطفئوا الانوار » وذلك قبل قتله ديدمونة، وبهذا يوحى اليها بكل من الحوادث ورد فعلها فيه .

ومسرحية « الأطفال يتعلمون بسرعة » Kids Learn Fast تشمل على تعاريق من الفكاهة المناسبة للموضوع. ومؤلفها المستر شفرن Shifrin يعرف أشياء معينة يجب أن يقولها فهو يصوغها بكلامه هو نفسه ثم يضعها

على السنة الصغار من شخصياته . فمن ذلك : « ان الشرف يأتى دائما في اليوم الذى بعد المحاكمة » أو : « ميسبى ، تنسى ، جورجيا ، فلوريدا .. لا فرق .. كل هذا سواء . والزنجى هو دائما المطارد وكل شيء » . فهذه عبارات لا يعقل أن يكون قائلوها هم أولئك الأطفال الذين صورهم لنا .

لقد كان بحثنا الى الآن مقصورا على اثبات أن الحوار ، اذا حللناه تحليلًا منطقيًا ، ينمو من الشخصيات الروائية ومن الصراع .. الشخصيات والصراع اللذين يجب أن يكونا هما أيضا منطقيين ليتضح الحوار بصفته تلك . ولكن الحوار يجب أن يكون هو أيضا في ذاته منطقيًا في حدوده الضيقة التى يمكن فصله فيها عن قائله . انه يجب أن يسير في حدوده الداخلية تلك وفقا لمبدأ الصراع الصاعد البطيء . فاذا ذكرت أشياء عديدة كان عليك أن تدخر أهمها لتذكرها بعد الأشياء الأقل أهمية . كأن تذكر « العمدة » أولا ، ثم « المحافظ » ثانيا ، ثم « رئيس الجمهورية » آخر الأمر .. والأرقام نفسها تتدرج في ذكرها وفقا لهذا ، فاذا قلت : واحد .. اثنان .. ثلاثة ، تدرج الصوت من المرتفع الى متوسط الارتفاع الى الأشد ارتفاعا .. فيكون المركز أقوى على الرقم « ثلاثة » ولا يصلح العكس . وهناك من يعكس هذه القضية ، من سبيل الفكاهة .. فينبى عن جرائم القتل .. لماذا ؟ .. لأنها تشجع مرتكبها على شرب الخمر .. لماذا ؟ .. لأن شرب الخمر يشجع على التدخين .. لماذا ؟ .. لأن التدخين قد يمنع صاحبه عما ليوم السبت من حقوق بعدم العمل فيه .. فهذه فكاهة حلوة .. لكنها شيء ردىء من الوجهة المسرحية .

ومن أحسن الأمثلة على النمو المنطقى للحوار ذلك الذى نجده في المشهد الثانى من الفصل الثانى في رواية Idiots Delight وان تكن

الرواية على العكس من حوارها رواية ضعيفة :

ايرين (تخاطب مدير المهمات والميرة) .. اننى لا أرى بدا من الفرار مما
الاقية من رعب من أفكارى أنا نفسى .. ولهذا فأنا أتسلى بدراسة وجوه
من أقابلهم .. أولئك الناس العاديون .. المألوفون .. الثقلاء (انها تتكلم
بلهجة حلوة حزينة) فمثلا .. هذان الفتى والفتاة الانجليزيان .. لقد كنت
أرقيهما فى أثناء الغداء .. وهما جالسان هناك .. جنب بعضهما .. وقد
تشابكت أيديهما .. وأخذت ركبهما تتماس وتتلمس من تحت المائدة .
لقد رأيت الفتى فى حلتة البديعة الرسمية وقد صوب مسدسه الصغير الى
دبابة ضخمة لم تلبث أن دهسته ومرت من فوقه فما هو الا أن أصبح جسمه
الجميل القوى .. جسمه الذى كان منذ لحظة يجيش طاقة ونشوة ، كتلة
من اللحم والعظم المهروس – وردة من الدم الأجوانى – أشبه بقوقعة
وطنتها قدم . وقبل أن يلفظ آخر أنفاسه اذا هو يعزى نفسه متمتا :
« حمدا لله .. انها سليمة .. تلك التى تحمل الطفل الذى وهبتها اياه ..
وسيعيش ابنى ليرى عالما أفضل » .. ولكنى أعرف أين هى فتاة أحلامه
الآن .. انها منبطحة فى قبو مخبأ هدمته احدى الغارات على رأسها ، وقد
اختلط لحم ثدييها الناهدين الصغيرين بأحشاء بائس من رجال البوليس
هشمت الغارة أطرافه ، وقد انقذف الجنين من رحمها فانتثر سائلا فوق
وجه قسيس ميت .. فهذا نموذج من تفكيرى الذى كنت أسلى به نفسى
يا أخيل ، وكم أنا فخورة بالتفكير فى قربى هذا الشديد منك – أنت يا من
تجعل هذا كله ممكنا .

والمؤلف هنا .. المستر شرود Sherwood « ينتقل من نعمة حلوة
حزينة » الى « فجيحة » . وهو يختم هذا كله بأمل سرعان ما ينقلب بفعل
سخريته اللاذعة فيكون أشد فجيحة . وهذه السخرية هى وصف أهول

وأشد رعبا من الوصف الذى يسبقه .. ثم تأتى بعد ذلك القمة النهائية
لغثيان النفس والشعور المتبادل فى ساعة الذعر .. ان أى ترتيب غير هذا
الترتيب لم يكن ممكنا أن يكون له من الأثر ما لهذا الترتيب .. والذروة
المضادة - أعنى عكس هذا الترتيب - كانت قميئة بأن تكون شيئا عاديا
وفيه كارثة تقضى على هذا الجمال .

وكما يجب أن يصدر الصراع عن الشخصية ، وأن يصدر روح الكلام عن
الصراع وعن الشخصية معا فكذلك يجب أن يصدر جرس الكلام عن كل
ما عدا ذلك . ان الجمل يجب أن تتناسك ويشد بعضها بعضا ، بحيث تنقل
الى المتفرجين ايقاع كل مشهد ومعناه بالصوت وبالشعور فى وقت واحد .
وهنا أيضا ترى أن شكسبير هو خير من يقتدى به فى ذلك . فالملاحظ أن
جمله فى الأجزاء الفلسفية من رواياته جمل رزينة متزنة . أما فى مواقف
الغرام فجمله غنائية متدفقة وتقطر سلاسة .. فاذا تقدم الفعل .. وبالأحرى
إذا ما دخلنا فى الجد - أصبحت الجمل أقصر وأيسر .. بحيث لا يقتصر
التنوع على مضمون الجمل وحدها كلها تقدمت الرواية وتطورت ، بل
شمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضا .

والطريقة الجدلية لا تجرد الكاتب المسرحى من مزاياه الابتكارية . فما
دامت شخصياتك قد شرعت تتحرك فقد تحدد طريقها وتحدد كلامها الى
حد بعيد ، غير أن اختيار الشخصية ، هو من عنلك تماما . وعلى هذا
ففكر فى الأسلوب واللهجة اللذين سيتكلم بهما أشخاصك ، وفى أصواتهم
كذلك ، وفى طرق الالتقاء . وأمعن التفكير فى شخصياتهم وفى أحوالهم وأثر
هذا كله فى طريقة كلامهم . وأنت اذا نسقت شخصياتك فأنها هى
التي تشق طرق حديثها وتتولاه هى بنفسها . وحينما تضحك على «الجلف»
فتذكر أن مؤلفها تشيكوف قد نجح فى تصوير جمجمة هذا الرجل وما أبداه

من هبة مضحكة بوصفه شخصية مجمعة في مواجهة شخصية تبالغ في
اعتزازها بنفسها وتغلو في المحافظة على كرامتها (وبالأحرى الجلف ضد
الأرمل) وفي مسرحية Riders to the Sea يوجنها مؤلفها جون
ملنجتن سنج J.M. Synge نحو الايقاع المفجع ، اللطيف مع ذاك ،
ايقاع الكلام الموسيقى الحلو الذى اشتهر به أناس يستعملون ايقاعات
كثيرة حلوة ، طرية ، لكنها ايقاعات متنوعة ، ولا يشبه ايقاع منها ايقاعا
آخر مطلقا . فهولاء موريا ونورا وكاتلين وبارتلى يستعملن جميعا لهجة
أهل الجزائر الآرانية ، ومع هذا فبارتلى تستعملها في الختيال وتبجح ،
وكاتلين في أناة وثقل ونورا في سرعة وبصوت شاب رطب ، وموريا في
تباطؤ وسن ممتلئة ناضجة ، ويتم من هذا كله مزيج هو من أحلى اللهجات
الانجليزية وأكثرها طلاوة .

وعليك فوق هذا ألا تغلو في تأكيد الحوار والمبالغة فيه الى حد انحدلقة،
وتذكر أنه الواسطة التى تحمل مسرحيتك الى الأسماع ، لكنه ليس هو
المقصود بالذات ، ولا هو أعظم من كل ما فيها ، انه يجب أن يناسب
موضوعها في غير شقشقة أو تنافر . لقد أخذ النقاد على نورمان بل
جدس N.B. Geddes في إخراجه لرواية Iron Man المبالغة في الروعة التى
أضفاها على مجموعة مناظر الرواية ولاسيما تلك الديكورات التى كانت أشبه
بناطحات السحاب الحقيقية فوق المنصة . انها مع روعتها لم تكن
تليق أبدا بالرواية ، اذ بدلا من أن يحصر الجمهور انتباهه في
الشخصيات شتت هذه المناظر خياله باستغراقه فيها ، والحوار
في كثير من الأحيان يفعل ما تفعله هذه المناظر ، اذ ينقسم من
الشخصيات ، فتشغل به أذهان الجمهور من دونها . ومسرحية

«الفردوس المفقود» (١) مثلا خيبت آمال الكثيرين من المعجبين بأودتس (٢)

Odets بما فيها من اطناب وكلام كثير . وما اشتملت عليه من خطب اعتباطية كثيرة ، وشروء عن أساليب الشخصيات الحقيقية ، مما حشده في الرواية حشدا ابتغاء مرضاة الجماهير وتحميسا لهم ، ومن هنا أضعف الشخصيات والحوار جميعا .

وبعد .. فتلخيصا لهذا كله .. تقول ان الحوار الجيدهوثرمة لشخصية التي أحسن اختيارها وسمح لها بالنماء نماء منطقيا الى أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية .

(١) Paradise Lost درامة في فصل واحد للكاتب الايرلندي ج . م سينج J.M. Synge ظهرت (سنة ١٩٠٣ - ٤) وموضوعها مأساة ام فقدت اولادها الخمسة في عرض البحر والموضوع وأن بدا بسيطا فقد كسب عظمتة من تلك الصبغة العالية التي أضفاها عليه المؤلف .. وبالرغم من شهرة سينج في عالم المسرح فالتقاد يعدون روايته ذات الفصل الواحد هذه احسن ما كتب (د - خ)

(٢) كليفورد أودتس (١٩٠٦ -) ممثل وكاتب مسرحي امريكي ولد في فيلادلفيا وتعلم في نيويورك - وقد ظهرت أولى مسرحياته سنة ١٩٣٥ بعد اشتغاله بالتمثيل عشر سنوات .. وقد اتجه الى كتابة القصة ثم عاد الى التأليف المسرحي ، ولعب نجمة حينما ظهرت روايته « Awake & Sing استيقظ وغن » (من فصل واحد) ثم « حتى اليوم الذي اموت » Fill the Day I die وهي ضد النظام النازي ، ثم الفردوس المفقود Paradise Lost و Golden Boy و صاروخ الى القمر Rocket to the Moon و Clash by Night و Night & Music الخ ...

وأودتس يكاد يكون كاتب جماهير وهو أقرب الى المذهب الطبيعي ولذلك يتعد عن الفن المسرحي الصحيح ، ولتظاهرة بالدفاع عن المظالم التي تقع بالطبقات الكادحة فقد نجح بالشعبية الهائلة ، ولذلك تريح رواياته أرباحا طائلة (د - خ)

الطريقة التجريبية

سؤال : أنا لا أفهم كيف يستطيع أى كاتب من الكتاب القيام بتجارب فى التأليف المسرحى وفقا لهذه القواعد الصارمة التى وضعتها للمؤلفين . ان أى كاتب سيء البخت اذا لم يخضع لما حذرته وتغاضى عن أى عنصر من العناصر التى يجب أن تشتمل عليها الرواية فى رأيك لكانت النتيجة من أسوأ النتائج . فهل غاب عنك أن الانسان فى كثير من الأحيان يضع القوانين لا لشيء الا ليثور عليها ، وأنه فى كثير من الأحيان يفض الطرف عنها دون أن يفتن الى ذلك أحد أو يؤاخذ مؤاخذ ؟

جواب : أجل .. أعرف ذلك . وفى وسعك أنت أيضا أن تصنع مثل الذى يصنعون - وتستطيع أن تجرب ما طابت لك التجربة .. ويكون مثلك فى هذا مثل الرجل الذى يستطيع الغوص تحت الماء أو الطيران فى الهواء أو الحياة فى الأقاليم القطبية أو الضرب فى الأقاليم الاستوائية ، لكنه فى ذلك كله لا يستطيع أن يستغنى عن قلبه أو رئتيه ، وأنت لا تستطيع كتابة مسرحية جيدة دون أن تتبع العناصر الأساسية فى كتابة المسرحية . لقد كان شيكسبير واحدا من أجراً الكتاب فى الكتابة المسرحية فى زمانه . وقد كان الخروج على أى وحدة من وحدات ارسطو الثلاث (١) ذنبا لا يغتفر ، أما شيكسبير فقد خرج على هذه الوحدات جميعا .. وحدات الزمان والمكان والموضوع . وكل كاتب عظيم أو مصور عظيم أو موسيقار عظيم

(١) نعود فننبه الى ان ارسطو لم يذكر الا وحدتى الموضوع والزمان فقط (د - ح)

قد كسر ولا بد احدى قواعد فنه الحديدية ، التى كانوا ينظرون اليها نظرة التقديس .

سؤال : ان جوابك هذا يؤيد وجهة نظرى .

جواب : اذن فما عليك الا أن تمتحن أعمال هؤلاء الفنانين وستجد أنهم كانوا يحافظون على تطور الشخصية ونمائها من خلال الصراع ، وأنهم قد خرجوا على جميع القواعد والقوانين الا الأساسى منها ، فقد حافظوا عليه وحرصوا عليه الحرص كله . لقد كانوا يبنون كل شئ على أساس من الشخصية نفسها ، الشخصية ذات الأبعاد ، أو المقومات الثلاثة ، التى كانت دائما أساسا لكل المسرحيات الجيدة . وستجد أيضا أنهم كانوا يحافظون دائما على الانتقال — أو التحول — المستمر فى رواياتهم . وفوق هذا كله . ستجد أنهم كانوا يتجهون نحو ما كانت تمليه عليهم مقدماتهم المنطقية الواضحة البارزة المعالم . وثمة ما هو أكثر من هذا ، فأت اذا عرفت ما يجب أن تشده وتتوخى البحث عنه لوجدت أنهم يحرصون كل الحرص على تنسيق شخصياتهم تنسيقا حسنا أيضا . وبالاختصار لقد كانوا منطقيين دون أن يفتنوا الى ذلك .

انك لن تجد انسانين يخاطبانك بلهجة واحدة أو بطريقة متشابهة أو يفكران بأسلوب واحد . أو يتحدثان بصوت هو نفس الصوت . ولن تجد أيضا كاتبين يكتبان بطريقة هى نفس الطريقة . وأنت تخطئ اذا حسبت أن رسم طريق منطقى للكتابة الأدبية هو محاولة سخيفة لا جبار الكتاب على أن يصبوا رواياتهم فى قالب بعينه لا يتغير أبدا . والعكس هو الصحيح . ان الذى نطالبه منك هو الا تمزج الأصالة بالزيف . لا تخطط الفن الصحيح بالحيل الآلية الرخيصة . لا تلتس الحيل والمؤثرات الرخيصة والمفاجآت والجو والمزاج الفكرى والنفسى دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود فى الشخصية

نفسها . قم بما أحببت من التجارب — ولكن في حدود قوانين الطبيعة، فكل شيء يمكن خلقه في حدود هذه القوانين . ومن المهم أن تعرف أن النجوم قد خلقت بنفس الوسيلة التي خلق بها الناس . وجاذبية الأضداد ينشأ عنها سديم من المادة يمكن أن يتطور وينتشر اذا تهيأت له الظروف . ومبدأ الانتقال — او التحول — هو المبدأ السائد في ذلك أيضا . وكل سديم وكل نجم وكل شمس شيء مختلف عن السديم الآخر والنجم الآخر والشمس الأخرى ، مع أن تركيبها جميعا تركيب واحد من نفس العناصر . والنجوم يعتمد بعضها على بعض كما يعتمد الانسان على أخيه الانسان . ولو لم تكن العلاقة بينهما علاقة ثابتة لكانت قميئة بأن تصطدم بصورة شبه فجائية ثم يدمر بعضها بعضا . ومن النجوم نجوم متشردة ، وهذه هي المذنبات .. الا أنها تخضع للقوانين التي تخضع لها النجوم الثابتة أيضا . والآن ، وقد عرفنا أن كل شيء يعتمد على كل شيء آخر ، فلنذكر أن الشخصيات الروائية يعتمد كل منها على الشخصيات الأخرى كذلك . وهذه الشخصيات تحتوى ولا بد على بعض العناصر الأساسية التي تشارك فيها جميعا .. وتلك هي الأبعاد الثلاثة .. (اى المقومات الثلاثة التي يجب أن تتألف منها الشخصية . وهى الكيان المادى (الجسمانى) والكيان الاجتماعى والكيان النفسى) فما دمت قد حافظت على هذا كله ، أمكنك أن تجرى من التجارب ما تشاء فتستطيع مثلا أن تبرز احدى سمات الشخصية على سمة أخرى . ويمكنك التوسع في التفاصيل ويمكنك أن تتناول المسائل اللاشعورية ومشكلات العقل الباطن ، ويمكنك اختيار مجموعة مختلفة من المؤثرات من الناحية الشكلية .. فى وسعك عمل أى شيء مما يمكن تصوره ، طالما كنت تصور الشخصية .

سؤال : وفى أى صنف من أصناف المسرحية تضع رواية وليم ساروين

« قلبى فى الهايلاىندس » (١) My Heart's in the Highlands?

جواب : انها تجربة من التجارب بالطبع

سؤال : هل من رأيك أنها مسرحية جيدة ؟

جواب : كلا .. انها طالق من الحياة .. (كالمرأة الطالق من زوجها)
وشخصياتها تعيش فى الفضاء .

سؤال : اذن فانت تستهجنها ولا توافق عليها .

جواب : كلا .. وأيم الله ، ان كل تجربة ، بصرف النظر عما تسفر عنه

(١) مسرحية : My Heart's in the Highlands !

للكاتب الأمريكى وليم سارويى W. Saroyan ظهرت سنة ١٩٣٩ من فصل واحد طويل متعدد المشاهد. وهى من المذهب السريالى الذى تختلط فيه تجارب العقل الباطن بتجارب العقل الواعى... ومن هنا هذه الصبغة الحالة الشعرية الرومنسية التى تصطبغ بها روايات هذا المذهب - والمسرحية تصور لنا حياة شاعر بائس يحاول أن يرتزق بما ينظم من شعر يعرضه على المجلات التى كانت تشتري بعضه وكثيرا ما ترد بعضه الآخر معتذرة عن نشره - والشاعر يعيش مع امه وابنه الصغير جوى .. هذا الظريف الذى يحتال ليطلع أباه الشاعر بما يحصل عليه من الخبز والجبن (على الحساب) من بقال القرية البائس .. وجوى الطفل يحب ابنة البقال .. جا صبيانيا شاعريا طبعاً .. ثم ينزل ممثل طاعن فى السن ضيفاً على الشاعر البائس... وهنا تكتمل صورة الفقر الذى يصبح بحرام مصطخب الأمواج يفرق فيه زورق الفن .. ويموت الممثل ثم يطرد صاحب الدار السيد الشاعر وعائلته من داره لأنه يعجز عن دفع الإيجار ... ومع هذا لا يبتئس الشاعر ، بل يخرج من الدار سعيداً متبهجاً وهو يقول : لا بأس .. سيأتى اليوم الذى يعرف فيه الناس قيمة الشعر !

ونحن وان لم نغض من رأى السيد المؤلف (لاجوس اجرى) فى قيمة هذه المسرحية نراها مسرحية جيدة والصراع فيها صراع ساكن حقيقة لكنه صراع داخلى .. مع المثل الأعلى الذى هو الشعر مع الشاعر ، والتمثيل مع الممثل ، والنفس المنطوية مع أبطال المسرحية جميعاً . وقد نالت المسرحية رضا الطبقة المستنيرة فى أمريكا حين عرضها كما حققت نجاحاً مادياً (د - نج)

من مر الشر وسوء المآل ، جديرة بالجهد الذى تكلفه صاحبها فى سبيل قيامه بها على كل حال . والطبيعة نفسها لا تنفك تجرى تجاربها على الدوام ، فاذا لم تسفر التجربة عن النجاح انصرفت الطبيعة عنها الى غيرها، ولكن بعد أن تكون قد حاولت انجاحها أو ادخال التحسينات الممكنة عليها. واذا كنت ممن يعرفون شيئا عن التاريخ الطبيعى لأدهشتك قطعا تلك الكيفية التى تحاول الطبيعة بوساطتها التعبير عن نفسها بكل الطرق التى تتصورها .

عندما كان الفنانون ماتس Matisse وجوجوين Gauguin وبيكاسو يقومون بتجاربهم فى التصوير لم يدر فى خلدهم قط ان يتغاضوا عن الأصول الرئيسية لفن التكوين التصويرى . بل هم بدلا من أن يتغاضوا عن هذه الاصول أكدوها فى صورهم وزادوها تثبيتا ، فأحدهم أكد ألوان صورهِ ، بينما أكد الآخر الشكل ، فى حين أكد الثالث التخطيط، لكنهم كانوا جميعا يبنون على صخرة القاع . أو وفقا للأصول الثابتة للتكوين .. وهى الأصول التى تتعارض خطوطا وألوانا .

ان الرواية الرديئة تبدى لنا الناس وكأنهم يعيشون فى اكتفاء ذاتى ، أو كأنما هم وحدهم فى الحياة ، مع أن المذهب الذى يقطع أرجاء السموات لا يعرف الاكتفاء الذاتى مطلقا .. مثله فى ذلك مثل الرجل المتشرد الأفاق الذى عليه أن يشحذ ويسرق أو يقترض لكى يعيش .. وذلك على قاعدة أن كل شئ فى الوجود أو فى المجتمع لا يقوم بنفسه ، بل يعتمد على غيره .. سواء كان هذا الشئ ممثلا ، أو شمسا ، أو حشرة .

واليك تلك التجربة التى قامت بها الطبيعة فى سبيل خلق شجرة :
انك تعرف ولا بد أن الشجرة تنمو دائما فى اتجاه الشمس بالرغم من

كل العقبات التي تحول بينها وبين ذلك ، وقد حدث ذات مرة أن سقطت ثمرة من ثمار البلوط في فجوة من فجوات صخرة عمودية . وقد نبتت الحبة وصارت نجما - أغنى شجيرة صغيرة - وكانت بهذا شجيرة عادية ، لا من حيث أنها نبتت في وضع أفقى بدلا من الوضع الاعتيادى الرأسى المواجه للشمس ، ولم تسمح لها تربتها الصخرية بأن معدل ساقها أبدا . لكنها لم تلبث بعد قليل أن نجحت في الاتجاه الى أعلى ، وذلك بعد أن نمت من تحت سقفها الصخرى ، لكنها لم تلبث ايضا أن أصبحت ثقيلة الوزن من أعلى حيث الفروع والأوراق - بحيث بدا أنها موشكة على الانهيار ، وعند ذلك حدث شيء لم يكن في الحسبان : فقد أخذ أحد الفروع العليا يهبط نحو التربة الصخرية ، حيث تثبت بفجوة ثانية فيها وبهذا ضمنت الشجرة لنفسها منبتا منيعا آخر . ثم حدث الشيء نفسه من فرع آخر ، ثم تكررت التجربة من فرع ثالث ، حتى أصبحت الشجرة ثابتة ثباتا حسنا وصانت نفسها بهذه الطريقة من السقوط . فهذا الذى يسمونه التجريب الطبيعى للكائنات ليس تجربة بأى حان من الأحوال ، لانه انما حدث تحت ضغط الحاجة التى لا مفر من سلطانها . ان الحاجة تجعل الشخصيات تقوم بفعل أشياء لم تكن تفكر قط فى أن تقوم بفعلها فى الظروف الاعتيادية .

والقانون والكتاب يجرون التجارب لأنهم يشعرون بأنه لا بد لهم أن يفعلوا هذا اذا أرادوا حقا أن يعبروا عن شخصياتهم حق الأداء . وتجربتهم ذلك ، حتى لو لم نوافق نحن عليه ، هو شيء حسن ، لأننا منه نتعلم وبهداه نهتدى .

اننا لن ندخر جهدا فى التأكيد مرة بعد أخرى أن الطبيعة تتبع خطة منطقية لا تكاد تتغير ولا تتبدل فى جميع مظاهرها . وأن لكل شيء فى هذا

الكون، حتى هذه الشجرة التى كنا نتحدث عنها، مقدمته المنطقية أى فكرته الأساسية .. أو غرضه الذى يعيش ويكافح من أجله . لقد كان ثمة تناسق بين الشجرة وبين الثقل أو جاذبية الأرض . وكان ثمة صراع بين هذه الجاذبية وبين ارادة الشجرة فى الحياة . وكان ثمة انتقال فى نماء الشجرة وتطورها ، وهو الفعل الذى كانت تقوم به فروعها وكل شىء فيها .. وكان ثمة أزمة وذروة كما كان ثمة قرار فى انتصار الشجرة . وهذا الذى صنعه الطبيعة ازاء شجرة يستطيع الكاتب أن يصنعه ازاء شخصياته الروائية .. وفى وسعه أن يقوم بتجاريبه اذا كان يتبع مبادئ الجدل المنطقى الأساسية .

مشرحة المناسبات

سؤال : اننى أوافقك على معظم ما ذكرت لى عن الكتابة المسرحية، ولكن ما رأيك فى اختيار موضوع موتوت بوقت معين - أى رهن بمناسبة معينة ؟
اننا قد نجد فكرة أساسية حسنة ، أغنى مقدمة منطقية صحيحة بارزة المعالم ، تشبه عن قدر كبير من الصراع العنيف .. ومع ذلك يرفضها أحد المديرين أو المخرجين بحجة أنها ليست من موضوعات المناسبات الحاضرة.
جواب : ان اللحظة التى تشغل نفسك فيها بما عسى أن يكون رأى مديوى الفرق التمثيلية ومخرجيها فى روايتك ، هى لحظة خيبة أملك والقفاء عليك ككتاب مسرحى . وأنا أقول لك .. اذا كنت مؤمنا إيمانا عميقا بروايتك فاكبتها ، بغض النظر عما يكون رأى الجمهور أو رأى مديوى الفرق فيها . والا .. فاذا كنت ممن يسمح لنفسه بأن يفكر بعقل غيره فخير لك ألا تتعرض للتأليف المسرحى على الاطلاق . وتذكر أن روايتك اذا كانت رواية جيدة فلسوف يحبها الجمهور ويعجب بها .

سؤال : ولكن أليس صحيحا أن ثمة موضوعات موقوتة بالفترة التى تعرض فيها الرواية - أغنى موضوعات مناسبات ؟ وأن ثمة موضوعات لا تتسم بهذه السمة ؟

جواب : ان كل شئ كتب بطريقة جيدة يعد على الدوام من الموضوعات التى تصلح للعرض فى الوقت الحاضر وفى كل وقت . والقيم الانسانية تبقى هى هى نفس القيم ما دامت منبثقة بطريقة طبيعية لا افتعال فيها من القوى والعوامل المحيطة بها . ان الحياة الانسانية كانت ، وستظل الى

الأبد حياة ثمينة غالية . وأى انسان من عهد أرسطو اذا كان قد صور
تصويرا أميناً مطابقاً للبيئة التى كان يعيش فيها ، يمكن أن يكون انساناً
مشيراً محركاً لكوا من الشجن فى نفوسنا كأى انسان يعيش فى أيامنا التى
نعيش فيها ، وسيتيح لنا ظهوره أمامنا فرصة قيام التباين بين عصره وعصرنا
اذ يمكننا أن نلمس مدى التطور الذى تم منذ ذلك الزمن الذى كان
يعيش فيه حتى زمننا هذا ، ثم يمكننا بعد هذا أن نحزر الطريق الذى
ستقطعه الانسانية منذ اليوم . ألم تر قط مسرحية موضوعها منتزع من
أحداث اللحظة التى نعيش فيها ، كانت من القبح والرداءة مثل مسرحيتين
سابقتين ، من مسرحيات الأحداث الجارية أيضاً ، لا تقلان عنها قبحاً
وشناعة ؟ ومع هذا فكم من الروايات القديمة لا يزال جميلاً رائعاً الى
الآن ، فهذه مسرحية : Abe Lincoln in Allinois للكاتب روبرت

ا. شروود لا تزال من الروايات الهامة الى الأبد . وهذه أيضاً رواية الثعالب
الصفيرة Little Foxes للكاتبة ليليان هلمان (١) . وهى تلك الرواية
التي تجرى حوادثها فى أوائل القرن التاسع عشر والتي لا تزال متفوقة
على قريناتها لسبب بسيط هو أن شخصياتها قد أتيحت لها الفرصة لكي
تنمو وتتطور . ومسرحية « صورة أسرة » (٢) Family Portrait

(١) ليليان هلمان (١٩٠٤) كاتبة مسرحية امريكية ولدت فى نيواورليان وتعلمت
فى جامعة نيويورك وفى كولومبيا كولدج وبدأت حياتها الادبية كقارئة مسرحيات
ثم متحدثة عن الكتب وقد كتبت قصصاً كثيرة ومقالات وقصصاً سينمائية حتى
كتبت مسرحيتها Little Foxes فكانت قطعة عظيمة موفقة ومن
مسرحياتها بعد ذلك : Days to Come و The Searching Wind
Watch on the Rhine و

ومما يماز على مسرحيات ليليان هلمان انها وضعت للمسرح التجارى
وليس لها أهداف عليا الا نادراً (د - خ)
(٢) Family Portrait درامة من ثلاثة فصول للكاتبين الأمريكيين
وليم جويس ولينور كوفى ظهرت ١٩٣٩ وهى تصور لنا حياة السيد المسيح بين
أفراد أسرته وعدم فهم أخوته (من أمه طبعاً) له وضيقهم به ومن أحداث
محاكمته وماتلاً ذلك من الأحداث .. ثم محبة والدته له .. (د - خ)

وموضوعها « أسرة سيدنا عيسى » بالرغم من أن موضوعها ليس موضوعا مجهولا الا أنها رواية مؤثرة ومحركة للعواطف . وعلى العكس من هذا نجد رواية مثل « الطريق الأمريكى » (١) The American Way للكاتبين كوفمان وهارت ، أو رواية : لا وقت للضحك (٢) No Time for Comedy

(١) American Way رواية استعراضية للكاتبين الأمريكين جورج كوفمان وموس هارت ظهرت سنة ١٩٣٩ وتكاد تكون تقليدا مسرحية نول كوارد Cavalcade وتعرض لنا قصة هجرة رجل المائى وزوجته الى أمريكا واستيطانهما فى مدينة أوماها ومعهما ثروة كبيرة هناك ثم مقتل ابنهما فى الحرب العالمية الأولى - فلما قام النظام النازى فى ألمانيا واراد حفيدهما الانخراط فى إحدى شعبه عارض جده فى ذلك . . ثم يرمى الحفيد بالرصاص (د - خ)

(٢) No Time for Comedy للكاتب الأمريكى س.ن. بهرمان - ملهية فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٩ يبحث المؤلف فى هذه الملهية المرحية عما اذا كان من الخير للكاتب المسرحى الذى له موهبة فى التأليف الفكاهى أن يترك هذا الميدان الى ميدان المسرحيات الجدية ومعالجة مشاكل المجتمع . . . ويحيب بهرمان بأن على الكاتب أن يؤلف فيما يجيده أحسن مما يجيد أى شئ آخر سواء أكان هذا الذى يجيده شيئا يميمت القلوب من الضحك أم يضنيها من الأسى

فهذا جيلورد أستربوك Gaylord Easterbrook كاتب الملهى الفكاه قد كتب لزوجته لندا المثلة - طائفة جيدة من الملهى الطريفة . وعندما تجده لندا يترك ميدان الملهى ليكتب مأساة إسبانية تدور حول الموت والخلود تحسب ان عروسا جديدة من عرائس الفنون قد خلبت فؤاده . . وسرعان ما يصدق ظنها . . فاسم هذه العروس هو أمانداسمت ، تلك المرأة التى يسميها زوجها « لوريلى الذكية الشقشاقة » ويملا الفرور نفس أماندا هذه وتزعم ان فى رسعها بث قدرتها وعظمتها فى الآخرين . ويكون جيلورد آخر فريسة لها - وتزورها لندا لتدعوها الى ترك جيلورد وشأنه . . على ان : « تنامى معه اذا شئت (!) ولكن لاتنأفى أسلوبه وتقضى على طريقته فى التأليف ، الا أنها لاتنجح فى مهمتها ومن ثمة فهى تلجأ الى طريقة النساء القديمة المفضلة . . أعنى أنها تمهد السبيل امام زوجها فتسمح له بطلاقها منه والزواج من أماندا ، والتمرغ فى أحضانها والذهاب بها لحضور الحروب الاسبانية ، أن لندا تحترم المثل الأعلى الذى يتشبه به جيلورد وان كانت لاتوافق على ان يدع الملهة الى المأساة . ويتعلق أحد الاغنياء من مديري المصارف المالية بلندا ويطلب يدها لكنها ترفض هذا الزواج لان الرجل لا ينطوى على عاطفة الخير والمحبة لسواد الشعب والضعفاء من الناس . تلك الميزة الكبرى من ميزات جى (يعنى جيلورد) وبينما جيلورد يحزم أمتعته للرحلة الى إسبانيا تتصل به لندا تليفونيا وتعرض عليه تلك =

للكاتب س.ن. بهرمان وكلتاها تعالجان مسائل هامة تشغل أذهان العالم من المسائل الجارية ، الا أنك لا تجد فيهما جدة ولا طرافة . ومن ثمة فرواية جيدة من طراز «بيت دمية» سوف تظل الى الأبد تصور لنا عصرها وسيظل الناس يقبلون عليها .

سؤال : ومع هذا فلا أزال أشعر أن بعض الموضوعات أكثر جدة ومناسبة لعصرنا من الموضوعات الأخرى . فمن ذلك مثلاً روايات نول كوارد التى تدور حول أناس لا خير فيهم ولا فائدة ترجى منهم . أناس لا يضيفون جديدا الى موكب التقدم الانسانى ولا ينقصون منه شيئا كذلك .. فهل هؤلاء قوم يستحقون أن يكتب عنهم ؟

جواب : أجل - ولكن فى تمثيلات خير من تمثيلات نول كوارد بالطبع . ان كوارد لا يعرض علينا فى جميع رواياته أية شخصية حقيقية واحدة . وهو اذا كان قد خلق أية شخصية تتوافر فيها مقوماتها الثلاثة - أعنى أبعادها الثلاثة المعروفة - ولو أنه كان قد تغلغل الى الأساس الذى تقوم عليه تلك الشخصيات من ماض وبيئة .. الخ .. وغاص على الدافع الذى يدفعها الى العمل ، وتعرض لعلاقاتها بالمجتمع وأفكارها أو أهدافها الأساسية ، أعنى مقدماتها المنطقية - وما لقيته من خيبة آمال .. لو أن كوارد صنع هذا لاستحقت رواياته ان يشاهدها الجميع .

واذا كان المؤلفون قد عالجوا الشئون الانسانية مئات من السنين فنحن فقط أهل الجيل الحاضر الذين بدأنا نفهم الشخصية الانسانية وذلك

= الفكرة الغريبة .. فكرة عمل مسرحية من مشكلتهم هذه .. هل الأفضل للكاتب المسرحى أن يهجر ميدان كتابته الذى ينبغ فيه الى ميدان كتابى آخر .. ويتحمس جى للفكرة حتى ينسى الرد على جى .. ويشعر فى كتابة المسرحية (د - خ)

منذ القرن التاسع عشر . لقد كان شيكسبير وموليير ولسنج .. بل ابسن نفسه يعرفون الشخصية معرفة غريزية لا معرفة علمية . وكان آرسطو يقول ان الشخصية - وبالأحرى الاخلاق - هى بالمنزلة الثانية بعد الفعل . وكان آرثر يقول ان استشفاف الشخصية والنفاذ الى صميمها شئ لا يقدر عليه الكاتب الا اذا كان هذا شيئا فى دمه وغريزيا فيه .. بل هناك ثقات آخرون يذهبون الى أن الشخصية لغز من الألغاز التى تستشكل على أفهامهم ولا يعرفون ما هى . ومن الطريف أن العلم يقدم لنا سابقة لطيفة كسابقة اختلافنا مع آرسطو وشراحه . فهذا هو أعظم علماء أمريكا السيد مليكان Millikan والفائز بجائزة نوبل كان يقرر مندسين قليلة بأن تحويل النشاط الذرى بحيث يستفاد منه فى أغراض السلم ان هو الا حلم حالم أو صرخة فى واد وأمر لن يتحقق أبدا ، وذلك فى رأيه لأننا مضطرون الى أن ننفق من الجهد فى تحطيم الذرة قدرا من النشاط أكثر من القدر الذى نحلم بالحصول عليه منها بعد تحطيمها . ولكن ها نحن أولاء نرى الآن أن عالما آخر من العلماء الذين حصلوا على جائزة نوبل أيضا ، هو آرثر هـ. كومبتون يقرر بأن مادة الأكتيو يورانيوم اذا تحولت نحولا تاما الى نشاط قد تعطينا مائتين وخمسة وثلاثين بليوناً من الفولطات عن كل ذرة . وذرة الأكتيو يورانيوم تنقسم قسمين جبارين تبلغ قوة كل منهما مائة مليون فولط اذا فجرت بنيوترون واحد يحمل طاقة لا تبلغ من القوة الا جزءا من أربعين جزءا من الفولط فحسب ، وبهذا يعطينا نشاطا يبلغ ثمانية بلايين من المرات قدر النشاط الذى استعمل فى تفجيرها . والشخصية الروائية لها من الطاقة ما للذرة تماما .. انها تنطوى على قدر من النشاط لا حد له .. الا أن كتابا كثيرين لم يعرفوا بعد كيف يستخلصون هذه الطاقة وينتفعون بها فى أغراضهم الكتابية . وحيشا

كان هناك انسان .. فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، فمن الممكن أن نوجد المسرحية الجيدة ، بشرط أن تصور الشخصية التصوير الذى يوفر لها الظهور فى أبعادها الثلاثة ظهورا كاملا .

سؤال : اذن فليس هناك فارق بين فترة من الزمان وفترة أخرى من حيث الموضوع الذى أعالجه ما دمت أوفر لشخصياتى أبعادها الثلاثة ؟

جواب : حينما تقول الأبعاد الثلاثة نرجو أن تدخل البيئة فى حسابك ، وأن هذا يعنى أن لا بد لك من العلم الشامل بعادات أهل هذه البيئة وأحوالهم الأخلاقية وفلسفتهم فى الحياة وفنونهم ، ولغتهم فى الفترة التى اخترتها . فإذا كنت تكتب عن موضوع يرجع الى القرن الخامس قبل الميلاد مثلا ، فيجب أن تلم بأحوال تلك الفترة المامك بالفترة التى تعيش فيها تماما . أما أنا فأننى شخصا أشير عليك بأن تظل معنا هنا .. فى القرن العشرين .. بل لا بأس بأن تكون فى بلدك أو مدينتك .. ثم تكتب لنا عن مواطنيك الذين تعرفهم . فهذا يكون عملك أسهل ، وبهذا أيضا تكون جدة موضوعك وطرافته ، و (مناسبة) للزمن الذى نعيش فيه شيئا خالدا لا يرتبط بزمان معين ، وذلك ما دمت تبرز شخصياتك فى أبعادها الثلاثة ، أو مقوماتها الجسمانية والاجتماعية والنفسية (١) .

(١) يحسن بالقارئ الرجوع الى كتاب (علم المسرحية) الذى ترجمناه للكاتب الأشهر الأردنى نيكول فقد تناول هذا الموضوع بأسهاب تحت عنوان : الروح العالمى الشامل أو روح الشمول فى المسرحية **Universality** حيث يبسط المؤلف القول بما لا مزيد عليه . (د - خ)

الدخول والخروج

سؤال : لى صديق كاتب مسرحى يشكو كثيرا من صعوبة ادخال شخصياته واخراجهم من المنصة . فهل تستطيع امداده ببعض الارشادات فى ذلك ؟

جواب : قل له يلم شعث شخصياته ويضم ما تفرق من أجزائها بطريقة أحسن مما فعل .

سؤال : وكيف عرفت أنه لم يضم أجزائها أو لم يلم شعثها على حد تعبيرك ؟

جواب : انك اذا وجدت أرضية الغرفة بالقرب من النافذة مبللة بعد مطر شديد فانك تستنتج أن النافذة كانت مفتوحة ، ويكون استنتاجك منطقيا ومعقولا . والصعوبة التى يلاقيها الكاتب المسرحى فى اخراج شخصياته من المنصة وادخالها اليها دليل على أنه لم يعرف هذه الشخصيات ولم يلم بها الماما كافيا . ان الستار حينما يرتفع على رواية «أشباح» نرى انجستراندا وابنته اللذين يخدمان آل آلفنج واقفين على المنصة . ونكاد نسمعها فى نفس اللحظة التى يرتفع فيها الستار وهى تحذره من التحدث بصوت مرتفع حتى لا يوقظ أوزوالد الذى وصل متعبا منذ قليل من باريس الى أرض الوطن . فضلا عن ذلك فهى تنهر أنجستراندا وتصدده عن غمزه عما بينها وبين أوزوالد من علاقة وتقول له ان لا شأن له بأوزوالد نام أو صحا . ولكن الرجل يغلو فى غمزه ويقول متخابثا انها

ربما كانت تطمع في ربط أسبابها بأسباب أوزوالد مما يغضب رچينا ويجعلها تبوح بحقيقة ما بينهما . فهذه المحاولة ، فضلا عما فيها من محاسن ، تهيننا لدخول أوزوالد فيما بعد . ونحن نعرف من حديث أنجسترا ند أن القس ماندرز موجود بالمدينة ، ونعرف من كلام رچينا أن آل آلفنج ينتظرون قدومه وشيكا . وهكذا يكون دخول ماندرز شيئا ممهدا ولم يحدث بحيلة سخيفة مرسومة . وأن لحضوره في تلك اللحظة أسبابا شتى في الرواية كلها . ولا تكاد رچينا تحس قدوم ماندرز حتى تدفع انجسترا ند الى الخارج ، لأن ثمة الكثير مما تحب أن تقوله للقس ، الكثير مما هو أبعد من مجرد الثروة . ثم تتكلم رچينا فاذا الحديث بينها وبين القس حديث عميق مضموم الأطراف ملموم الشعث ، ليس فيه كلمة واحدة لا تخدم الموضوع .. ثم هو حديث منبثق من المشهد السابق ، مما يضطر ماندرز الى استدعاء مسز آلفنج هربا من غمزات رچينا ولزاتها . وفي اللحظة التي تسبق دخولها نراه يلتقط كتابا - وتكون حادثة التقاطه هذا الكتاب بذرة لمشهد تال له أهميته . ثم تدخل مسز آلفنج تلبية لنداء ماندرز .. والى هنا نكون قد شهدنا دخولين وخروجين ، ويكون كل منهما جزءا ضروريا من المسرحية وقبل أن يدخل أوزوالد بالفعل ، تكون أحداث كثيرة قد جرت بشأنه تجعلنا نتشوف الى دخوله

سؤال : فهمت ما ترمى اليه . ولكن كل كاتب مسرحى ليس ابسن . اننا نكتب اليوم بطريقة تختلف عن طريقته ، والسرعة في مسرحياتنا أشد مما هي في مسرحياته ، وليس لدينا من الوقت ما نضيعه لمثل هذه التمهيدات . جواب : لقد كان ثمة كتاب مسرحيون كثيرون أيام ابسن بقدر ما عندنا اليوم تقريبا . فكم من أولئك الكتاب يمكنك أن تحصي ؟ ماذا حدث لهؤلاء الذين نسيهم الناس وأغفلهم التاريخ ممن كتبوا روايات شعبية

محبوبة لكنها روايات رديئة رخيصة ؟ لقد أصبحوا نسيا منسيا كما سوف يحدث لهؤلاء الذين يفكرون بالعقلية التي تفكر بها الآن . أجل .. ان الأيام قد تغيرت .. والعادات قد تبدلت .. ولكن الانسان لا يزال هو الانسان .. بقلبه ورثتيه . والسرعة التي تحدثني عنها في رواياتك ربما تتغير هي أيضا .. بل يجب أن تتغير .. ولكن الدوافع يجب أن تبقى . والسبب والنتيجة قد يختلفان اليوم عن السبب والنتيجة منذ مائة عام خلت .. لكن هذا لا يمنع من وجوب ظهورهما في وضوح وبطريقة منطقية . فالبيئة مثلا كانت من المؤثرات الهامة وهي لا تزال كذلك الى اليوم . وكانوا يستقبحون اخراج احدى الشخصيات من المنصة لاحضار كوب من الماء مثلا لا لشيء الا لكي يستطيع شخصان اجراء الحديث على انفراد .. فاذا عاد الشخص بكوب الماء أخذ دوره في الحديث بعد أن يكونا قد فرغا من حديثهما الخاص .. ولا تزال هذه الطريقة مستبحة ولا يمكن أن يغتفر للكاتب الذي يتبعها حتى اليوم .

فالشخصيات لا يمكن أن تخرج وتدخل بلا سبب ولا داع ، كما هو الشأن في مسرحية *Idiot's Delight* والدخول والخروج هما جزء من اطار الرواية كالأبواب والنوافذ للمنزل تماما ، وحينما يخرج أحدنا من منزله أو يدخل اليه فلا بد أنه يفعل ذلك بدافع الحاجة . وفعله هذا في الرواية يجب أن يساعد على تطور الصراع ، وأن يكون جزءا من الشخصية في أثناء قيامها بالكشف عن ذاتها ، أعنى في أثناء قيامها بعرض نفسها علينا .

السرف فف نفاف بعض المسرحفات الردفئة

ان الأدعاء من الكتاب المسرحفن كثراف ما ففعبفون مما اذا كان الأمر فستحق أن فففرعوا للدراسة العمفقة ، وأن ففخلوا عن طرقهم السهلة بقصد كتابة مسرحفة فففة ، ما دامت مسرحفاتهم الفف لا فساوى الورق الذى كفت فف فدر من الأرباح الملافن ؟ فماذا وراء هفه الروافف الناففة اذن فا ترى ؟

وللاجابة على هفا السؤل ففدر بنا أن نفظر فف احدى هفه الروافف الناففة ، بل الفف أصابت نفافا قفاسا وهف روافة (١) . Abie's Irish Rose . ان لهفه الروافة بالرغم من عفوبها الواضفة ، مقدمتها المنطقفة، وصراعها ، وفناسق شخصفاتها . ومؤلّفها ففالف أناسا ففرفهم جمهور النظارة معرفة فففة من ناحية الحفاة ومن ناحية ما هو مشهور عنهم مما ففثر الففكم والسخرفة . وقد سترت هفه المعرفة مافف الروافة من نقص فف فصور شخصفاتها . وقد كان الجمهور ففاسب أن شخصفات الروافة شخصفات

(١) مسرحفة ورده ابفف الأفرلندية من فالف الكاففة الأمرفكفة آن ففكول - وهف ملهاف فف ثلاثة فصول . وظهرت سنة ١٩٢٢ . وخلصتها أن ابفف ففزوف الففاة الأفرلندية روزمرى مرفى R. Murphy . ولا ففكاد الزواف ففم فف ففشب خلاف بفن عائلفف الففف والففاة . لفد تم العقد بفن الزوففن ثلاث مرات، مرة على فف حاخام فهودى، ومرة على فف رففس ففنى من النظامفن Methodists ومرة فالفة على فف فس كاثولفكى . . ولا فسكن فافرة الأسرففن ففم فف ففم الزوفان فواففن : طفلة (رففكا) وطفلا (فافرك جوزفف) . . وففففى المسرحفة فف ففلة عفا المفلاد ففمما فلففى الفدان لفباركا فففدفعما . . ولولا هفا لفقدمت كل ففة ففنىة من الففها الفف فولت العقد فطالب بأن ففكون الولفد من ففباعها . وقد اسفمر عرض هفه الروافة فف ٢٣٢٧ ففلة فففابعة (وصدق أو لا فصدق!) (د - خ)

حقيقية ، وان لم يكونوا فى الواقع الا أشخاصا مألوفين . وكان الجمهور على المام أيضا بالمشكلة الدينية التى تتضمنها الرواية ، كما كان شعور الاستعلاء يخامر نفوس الشخصيات لعلمها بأن حالتهم حالة خاصة ، ولا يمكن أن تتاح لسائر الناس . وقد جاءت الذروة فضاغت فيهم هذا الشعور . لقد كان النظارة مسحورين بهذه المشكلة التى يبنى عليها أن تطالب الجهة الدينية (التى عقدت عقد الزوجين - ارجع الى الملخص فى الهامش) بالطفل . ولهذا كانوا يتحزبون فكريا لأحد الطرفين المعنيين (والد الفتى أو والددة الفتاة) . حتى اذا جاءت الذروة وأنجب الزوجان توأمين رضى الطرفان ، وعمت السعادة والمسرّة الجميع ، الوالدين والجدين ، والجمهور أيضا . ونحن نرى أن سبب نجاح الرواية هو مشاركة الجمهور نفسه بنصيب فعال فى بعث الحياة فى شخصياتها .

ومسرحية طريق التبغ (١) Tobacco Road تختلف عن المسرحية

(١) مسرحية طريق التبغ للكاتب الأمريكى جاك كيركلاند J. Kirkland درامة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٣ وموضوعها من الأحداث التى وقعت فى اقليم جورجيا ، ذلك الاقليم الذى كان يشتهر يوما من الأيام بمزارع التبغ التى تحولت فيما بعد الى زراعة القطن تلك الزراعة التى انهكت التربة وافقرتها ومثل الفلاحين البؤساء الذين عضهم الجوع بانياه فى تلك المزارع أسرة لستر ، تلك الأسرة التى كانت كسائر الفلاحين تقاسى من الفقر والجهل والأفكار الخرافية ما تقاسى . والتى كانت كسائر الفلاحين أيضا ، تعيش بلا أمل ، ولا مجبر لها من الانحلال الخلقي الذى كان يتفشى هناك نتيجة لتلك الظروف الاجتماعية البائسة .

فها هو ذا جيتير لستر يعيش هو وزوجته ايدا فى كوخ مهدم حقير ومعهما هذان الطفلان الى ماى Ellie May وديود Dude . اما بقية أبنائهما فقد تفرقوا عنهما . . اذ تزوجت بيرل - حبيبة أمها - من أحد الجيران ويدعى لوف - لكنها رفضت أن تعيش معه وعادت لتقيم مع أمها بعد قليل . والأسرة تعيش عيشة بائسة اقرب الى الشظف ، وتحصل على قوتها بالجهد يوما بيوم ، ومعظم رزقها مما تستطيع الاستيلاء عليه بالسرقة . . فالزوج يأبى العمل فى الزراعة لأنها لا تغل له شيئا ، وكل هم ايدا أن تدلل ابنتها بيرل =

السابقة اختلافا كليا ولا يشك أحد في أن هذه الرواية مسرحية سيئة ولا قيمة لها - ولكنها تشتمل على شخصيات جديدة لا نراها فحسب ، بل نسمها أيضا . وهى شخصيات تذهل الألباب بما فيها من فجور جنسى وجو بهيمى ، والجمهور ينظر الى هذه الشخصيات مشدوها وكأنه ينظر الى أول انسان يهبط إلينا من القمر ، وقد وقف أمامه فوق خشبة المسرح ! . وأشقى الجماهير الكادحة فى مدينة نيويورك تشعر من صميمها أنها ليست بأى حال من الأحوال أسعد حالا من آل لستر فى تلك الرواية . ويسود هنا

= وتحصل لها على ثوب ظريف لتموت فيه ان هى ماتت، اما الى ماى فيكاديكل من بيرل محل زوجها (!) ومع هذا فهو يصر أن تعود الى زوجها . أما ديود فولد قاس لاقلب له ، ولا عمل .. بالرغم من انه فى السادسة عشرة من عمره، وهوايته الوحيدة هى الجلوس فى سيارة (ليضرب نفيرها) وينال مرامه حينما تقرر الممرضة بسى Sister Bessie تلك السيدة التى رسمت من نفسها واعطة للناس ، أن تتزوجه وتشتري له سيارة جديدة الم تصلح قط لأن تكون مصدرا للرزق لانه اتلفها فى يومين اثنين ويأتى أحد الجيران فيقول أن تم Tim ابن كايت جون يوشك أن يعود الى المزرعة فيضطرب چيتر ، لأن تم كان يدعى ملكية للمزرعة وقد وعد تلك العائلة البائسة بإمكان اقامتهم فيها .. وسبب اضطراب چيتر ما عسى أن يكون تم قد فكر فيه من تغيير مصير المزرعة ، ومصيرهم بالتالى . ويعود تم مع أحد رجال المصارف فيخبر چيتر بأنه فقد مزرعته ، وأنه اى چيتر وعائلته - اما ان يشد رحله الى جهة أخرى .. وارض الله واسعة - واما ان يدفع ايجارا عن المزرعة. ويرسل چيتر ولديه ديود وبسى الى أحد الذين كان يظنهم أغنياء - واسمه توم - ليقترض منه مبلغا .. لكنهما يعودان بخفى حنين . ويستولى اليأس على چيتر فيقبض على بيرل ويرسل ديود الى لوف ليأتى به .. لانه كان قد وعده باعطائه دولارين أسبوعيا اذا رد اليه بيرل . وتحاول ايدا انقاذ بيرل لكن سيارة (تدهسها) وبينما هى تموت اذا هى تعض چيتر ، فيطلق سراح بيرل التى تنتهز الفرصة وتطلق ساقها للريح .. فتضحك ايدا من نشوة النصر وتموت. وهنا يرسل چيتر الى ماى الى لوف ثم يبقى فريدا وحيدا .. قلوها .. مرخيا قبعته على جبينه .. لا يفتأ يفرك الوساخة من بين أصابعه . فهذه هى خلاصة الرواية .. الرواية التافهة .. أو رواية مناسبات الساعة .. التى ضربت الرقم القياسى فى عدد مرات العرض ، وتفوقت فى هذا المضمار على رواية ابىي نفسها . (د - خ)

أيضا شعور الشخصيات بروح الاستعلاء بالرغم مما هي فيه . والمغالاة في اظهار الشخصيات في تلك الصورة الكثيرة المشوهة تحجب عن المتفرجين المسألة الحيوية المنشودة من الرواية . ألا وهي إعادة اصلاح المجتمع . وهكذا يلاحظ أن الرواية تشتمل على شخصيات ، لكنها شخصيات محرومة من النمو ، وهذا هو سر سكونها ، اذ هي لا تهدف الى شيء قدر بما تهدف الى عرض هذه المخلوقات البهيمية المنحلة . وكان الجمهور يتوجه لمشاهدة هذه الحيوانات وهو في شبه نوم مغناطيسى .. هذه الحيوانات التي كانت تشبه البشر من بعض الوجوه .

أما النجاح الضخم الذي تحظى به روايات نول كوارد فسببه ما في ألوان الرعب الذي تفيض به رواياته هذه من لذة تفوق كثيرا تلك اللذة التي يشعر بها الجمهور من رواية كرواية طريق التبغ .. (انه يشير ألوانا من الصراع الذي تقشعر له الأبدان .. الصراع الذي ينسى المتفرج هذا العالم ومشاكله التي لا تنتهي وينقله الى عوالم أخرى .. وهو يشغل جمهوره بأمور تافهة لكنها مشوقة) فهذا صراع بين رجل وامرأة ، فلن يكون الفوز اذا كان أحدهما يشتهي الآخر والآخر لا يحبه ولا يميل اليه ؟ ولنتذكر أن نول كوارد ظهر بعد الحرب العالمية (الأولى) أى في تلك الفترة الزاخرة بأغنياء الحرب الانجليز التافهين ، الذين كانوا يتحرقون الى الحصول بأموالهم على كل ما يمكن استخلاصه من الحياة . لقد كان جمهور المسارح جمهورا تعب من الحروب وضاق بهاذرعا ، جمهورا غثيت نفسه من كثرة ما أريق أمامه من دماء وما أزهق من أرواح .. وكان لهذا يلتهم مهازل كوارد ويقبل عليها اقبالا شديدا .. لقد كان فنه يبدو كأنما يفيض فكاهة وحسن نادرة ، لأنه كان ينسى هذا الجمهور دوى القنابل وضجيج الحرب التي مرت به .. فلما جاء كوارد ، وكثيرون على شاكلته سكنت أعصاب الجماهير

المضطربة واسترخت ، واستسلمت لخدر لذيد . أما اليوم . فقد لا يلقي
نول كوارد الا الفتور .

ومسرحية لا يمكن أن تأخذها معك (١) You Can't Take It with You
لمؤلفيها كوفمان وهارتس لم تكن مسرحية رديئة ، لأنها لم تكن مسرحية
على الإطلاق . بل لقد كانت قطعة من الهزل (الفودفيل) حسنة البناء .
وكانت لها مقدمة منطقية أعنى فكرة أساسية . أما شخصياتها فكانت
« كاريكاتيرات » مسلية لا يتصل واحد منها بالآخر مطلقا ، فلكل منها هواياته
وحاجياته وخصائصه . وكان عمل المؤلفين مقصورا على اشرار هذه الشخصيات
في مشروع يجمع بينهما . وقد نجحنا في ذلك لأنها أعطينا صورة أخلاقية ،
وبالأحرى درسا أخلاقيا يمكن أن يوافق عليه كل من يراه دون أن يتخذ منه
مثالا يحتذيه .. ثم هو كان درسا جعل الناس يضحكون .. وهذا هو ما كانوا
يطلبون .

You Can't Take It with You (١)

المؤلفان أمريكيان . وقد صيرت ملهاتهما هذه سنة ١٩٣٦ من ثلاثة
فصول وهي عبارة عن قصة تلك الأسرة المرححة المجنونة ، أسرة سيكامور
(اشجار الجميز !) التي يرأسها الجد فاندرووف . ولهذه الأسرة فلسفتها التي
تتلخص في أن الثروة لا يمكن أن تقارن بما يحصل عليه الانسان من السرور
بفعل ما يهيمه فعله ويلذه القيام به . وتعارض أسرة الجميز هذه أسرة أخرى
هي (آل كربي) التي لا تزال في هم وغم وكرب عظيم بالرغم من ثروتها الواسعة
ومالها الجم الكثير . ويقع الشاب الوسيم الفنى تونى كربي Tony Kirby
في غرام الفتاة اليس سيكامور التي تعمل سكرتيرة له . ويحضر تونى والدته
الى دار اليس ليتعشوا هناك وللمقابلة والذى اليس . ويصل آل كربي في ليلة
غير الليلة المضروبة للعشاء ، فيتلقاهم آل سيكامور لقاء كريما ويقدمون اليهم
عشاء فخما ، الا أن آل كربي يظهرون من التعاطف والنفخة الكذابة ما يضيق
به آل سيكامور وتذكر اليس ان زواجها من تونى من رابع المستحيلات
فتنصرف . ولكن تونى لا يتخلى عنها لانه يعتقد ان أهله كانوا مخطئين بالفعل .
وفي النهاية يأخذ المستر كربي بفلسفة المستر سيكامور ويتزوج تونى واليس .
وقد نالت هذه المسرحية جائزة بلتزرغن سنة ١٩٣٦ - ١٩٣٧ . (د - خ)

ولا تنس أن معظم الروايات التى تصيب النجاح ليست عادة من روايات
 الرعب ، فثمة مسرحيات من قبيل رواية شرود^(١) Abe Lincoln in Illinois
 ورواية كنجسلى^(٢) Dead End أو رواية هوسمان : فكتوريا رجينا ،
 أو رواية بين Let Freedom Ring : Bein أو رواية كارول
 The White Street Shadow & Substance ، : Carrol^(٣) وروايته

أو رواية ليليان هلمان Watch on the Rhine

.... كل هذه الروايات وأمثالها جديرة بالنظر بالرغم مما بها من عيوب ، وهى
 جميعا تقوم على الشخصية ، أما الروايات الرديئة حقيقة ففيها أشياء تدعو
 الى الغرابة .. أشياء مستهجنة وناية تجعلها من الروايات التى تسترعى
 الانتباه بالرغم مما فيها من عيوب ، واستيفاء شخصياتها لمقوماتها الثلاثة قد
 يزيدنها نجاحا على نجاح .

-
- (١) Abe Lincoln in Illinois مسرحية لروبرت شرود ظهرت سنة ١٩٣٨
 وعرض فيها تلك الحقبة الاولى من حياة شباب رئيس الولايات المتحدة
 العظيم لنكولن . (د - خ)
- (٢) Let Freedom Ring مسرحية للكاتب الأمريكى البرت بين اقتبسها عن
 قصة للكاتب القصصى جراس ليكن (د - خ)
- (٣) Shadow & Substance مسرحية ظريفة للكاتب الايرلندى بول
 فنسنت كارول يوازن فيها بين عقلية دينية ضيقة الافق (عقلية القس
 سكروت Skerrit) وعقلية واسعة محيطية حرة هى عقلية المدرس
 اوفلنجسلى O'Flingsley - وهناك شخصية شاعرية جميلة تسبغ
 على الرواية صبغة روحية وهى شخصية تلك الفتاة بوجد التى تشبه
 شخصية جان دارك بما تراه من رؤى روحية وبوجد فتاة غير متعلمة .. أمية
 .. لكنها تسمو بالرواية سموا عظيما بهذه الرؤى (د - خ)
- (٤) The White Street للكاتب الايرلندى بول فنسنت كارول (ظهرت
 سنة ١٩٣٨) ويشبه موضوعها موضوع روايته Shadow & Substance الا انه
 لا يسمو الى موضوع الرواية السابقة - وفى هذه الرواية ترى هوى الجمهور
 مع القس الجامد ضد المدرس الشاب المتحمس . (د - خ)

فاذا كنت ممن لا يهمهم أن يكتبوا مسرحيات جيدة بقدر ما يهمهم أن يجمعوا النقود والثروات بسرعة وعلى عجل .. فلن يكون لنا أمل فيك ، وأنت لن تمجز عن كتابة المسرحية الجيدة فحسب ، بل لن تجمع ثروة أو تدخر نقودا أبدا .

لقد رأينا مئات من شباب الكتاب المسرحيين منكبين فيما يشبه الحمى على كتابة مسرحيات نصف مهضومة بحجة أن المخرجين كانوا ينتظرون فراغهم منها على آخر من الجمر لكى يأخذوها منهم . وقد رأيناهم أيضا وقد فترت همهم وانخلعت قلوبهم بعد أن فرغت رواياتهم من القيام بدورتها التمثيلية ، وتم عرضها فلم تأت بالايراد المنشود .. وبرزت عليها روايات أولئك الكتاب الجادين الدارسين حتى فى ميدان الايراد أيضا .. لأنهم كانوا يعطون زبائنهم ممن يغشون المسارح بضاعة أكثر مما كانوا ينتظرون ، وأئمن . وهكذا نلاحظ أن الرواية ان لم تكتب الا بدافع الحصول على ايراد الشباك فقط فانها تخرج من قلم الكاتب فقيرة ينقصها الاخلاص وينقصها الصدق والحرارة ، والاخلاص والصدق والحرارة لا يمكن أن تصنع ، وبالأحرى ، لا يمكن حقنها فى جسم الرواية اذا لم تكن تحسها وتشعر بها .

ومن ثمة فنحن نقترح عليك ألا تكتب الا الشيء الذى تؤمن به وتعتقد به حقيقة ، وتناشدك الله ألا تستعجل فى ذلك .. بل تأن ، وعليك بالأناة واعمال الفكر فى نسخة الرواية فى أثناء الكتابة وبعد الفراغ منها .. واستمتع بما كتبت ، بل استمتع أيضا بطول التفكير فى كل ناحية منها . ولاحظ شخصياتك واحرص على أنها تنمو وتتطور .. وعليك باتتقائها من الشخصيات التى تعيش فى المجتمع ، الشخصيات التى تملى عليها الحاجة جميع أعمالها فاذا توخيت هذا كله وجدت أنك قد فتحت أمامك أبواب

الفرص لبيع روايتك .. فلا تكتب اذن لا للمخرجين ولا للجمهور .. بل
اكتب لنفسك ، ولنفسك فقط .

— ٨ —

الميلو درامة

ولابد الآن من كلمة عن الفرق بين المسرحية — أى الدرامة — والمسرحية
العنيفة — أى الميلو درامة . ولعل أهم فرق بينهما هو أن الانتقال فى الميلو
درامة يكون دائما انتقالا خاطئا .. بل لعل الميلو درامة لا تشتمل على شىء من
الانتقال أبدا — والصراع فى الميلو درامة يكون عادة مبالغا فيه ، وبالأحرى
مبالغا فى تأكيده ، كما تتحرك الشخصيات بسرعة البرق من قمة عاطفية الى
قمة عاطفية أخرى — وهذا ناشئ من أن الشخصيات لا تبدو الا فى بعد
واحد فقط من الأبعاد الثلاثة التى يجب أن تتوافر لكل شخصية روائية ..
والميلو درامة الى هذا كله مشحونة بالافتعالات ، فنرى القاتل الذى لم تعرف
الرحمة سبيلا الى قلبه قط يقف فى الطريق فجأة ، وبالرغم من ملاحقة رجال
البوليس له ، لكى يرشد رجلا أعمى فى أثناء عبوره للطريق . وهذا من
الأعمال السطحية الملفقة . فمن غير المحتمل أن يقف رجل هارب بحياته من
رجال البوليس ، وهو فى هذه الحالة لا يكاد يرى شيئا مما يجرى فى الشارع
فينسى هذا الذى هو فيه ليساعد ذلك الأعمى ! ولعل الأقرب الى العقل هو
أن يرمى القاتل ذلك الأعمى بالرصاص ليخلى له طريقه . لا أن يبدى له هذه
الشفقة المفتعلة . — ان الانتقال لابد ان يتوافر لكى يجعل الشخصيات —
حتى الشخصيات المستكملة لأبعادها الثلاثة — شيئا معقولاً لا تنفر منه
العقول . وافتقار المسرحية الى الانتقال يمسحها فيجعلها ميلو درامة .

في العبقرية

ولننظر فيما عرفوا به العبقرية لنرى ماذا قالوا :
يقول توماس كارليل فيما كتبه عن فردريك الأكبر :
« ان العبقرية طاقة تفوق ما يتصوره العقل تجعل المرء يضطلع بالمتاعب ،
أول من يضطلع بها » .
ونحن نوافق على ذلك .

ويقول أوسپاس ل . شوارتز في كتابه : نماذج عامة للمتفوقين من الناس
General Types of Superior Men « ان الرجل الموهوب يستخلص
من الحد الأقصى من ملاحظاته حدا أدنى من النتائج ؛ بينما الرجل العبقري
يستخلص حدا أقصى من النتائج من الحد الأدنى من ملاحظاته (١) .
ونحن نوافق على هذا أيضا .

ويقول هافلوك أليس في كتابه : دراسة العبقرية الانجليزية
The Study of English Genius :

« ان العبقرية هي النتيجة السعيدة لموامل وظروف عدة »
ولسوف نمود الى ذلك فيما بعد .

وفي معجم وبستر الدولي :

« العبقرية » : الموهبة الذهنية التي يختص بها فرد ؛ ذلك الاستعداد
أو الكفاية الذهنية التي تؤهل صاحبها لنوع معين من العمل ؛

(١) معنى هذا الكلام : ان الرجل الموهوب يلاحظ أشياء كثيرة جدا ولا
يستخلص منها الا نتائج قليلة . . . بعكس الرجل العبقري الذي يلاحظ القليل
وسرعان ما ينتهي من هذا القليل الى نتائج كثيرة وعظيمة جدا (د - خ)

أو النجاح الخاص في مهنة معينة أو عمل معلوم ، التفوق الذهني الخارق،
قدرة غير عادية على الاختراع أو الابداع .

والانسان العبقري يستطيع التعلم بأسرع مما يستطيع الانسان المتوسط.
ان له قدرة على الابتكار . وهو يأتي من الأفعال ما لا يستطيعه الرجل العادي.
انه متفوق ذهنيا ، الا أن هذا كله لا يعنى أن الشخص العبقري يمكنه أن
يكون عبقريا حقا دون أن يدرس دراسة جدية . ونحن طالما رأينا أشخاصا
متوسطى الذكاء يبذون العباقرة الكسالى الذين قعدوا عن التعلم وعن
الدرس . واذا قلنا ان هؤلاء « أنصاف موهوبين » لما غير هذا من حقيقة
أمرهم شيئا .. حقيقة وجودهم بكثرة في كل مكان في العالم دون أن يعملوا
وأن ينتجوا .. فلماذا يا ترى تبقى هذه العبقريات الذهنية مجهولة خاملة ؟
لماذا يموت الكثيرون منهم في متربة وبؤس وفاقة ؟ اذا أردت أن تعرف
الجواب على هذا ، فانظر في ماضيهم .. في كيانهم الجسماني أو المادى ..
في تلك الخلفية التي يستندون اليها . ان كثيرين منهم لم تنهيا لهم الفرصة
قط للذهاب الى المدرسة (من الفقر) . وكثيرين قسم لهم أن يعاشروا قرناء
سوء . ومن ثمة كانت مواهبهم العالية تضيع في مخاطرات ضارة لا يرجى من
ورائها أى خير (أثر البيئة) . وهناك آخرون ممن يدرسون ، الا أن فكرتهم
عن الموضوع الذى يدرسونه فكرة زائفة (انحراف في طريق التعليم
والتربية) وقد يذهب بك الظن الى أن العبقري الحق يمكنه دائما أن يجد
طريقه الى النجاح ، الا أن الأمر ليس كذلك ، فكل شخص أصاب النجاح
بالرغم من الشدائد التى حاقت به ، لا بد أن يكون قد آتتحت له فرصة
من فرص هذا النجاح .

ان القدرة الذهنية الخارقة التى ينطوى عليها الشخص العبقري لا تكون

بالضرورة بالقدر الكافى الذى يهيم له النجاح .. اذ يجب أولا أن تتيح له خطوة البدء الأولى .. أى أن تتيح له الفرصة للتعمق فى معلوماته عن الحرفة التى وقع عليها اختياره . والشخص العبقري له من القدرة على الاشتغال بأى عمل من الأعمال وطول الصبر على ذلك ، أكثر مما لغيره من الناس .

والشئ الذى يحير هنا هو أن العباقرة ليسوا نادرين كما يبدو لنا . فهذا وبستر يقول : « ان العبقريّة هى الاستعداد أو الكفاية الذهنية التى تؤهل صاحبها لنوع معين من العمل » . فهذا النوع المعين من العمل لا يتيح للكثيرين ممن لهم الكفاية والقدرة على الاضطلاع به . فما هو المفروض اذن أن يفعل هذا النمط من الأشخاص اذا اضطرته الظروف الى الاضطلاع بعمل هو النقيض تماما لهذا «النوع المعين من العمل» الذى كان مؤهلا له ؟ . ان كلمة « معين » فى هذه الحالة لها الأهمية العظمى . ان العبقري لا يكون عبقريا الا فى شئ معين فقط ، أى « فى نوع معين من العمل » . وهناك شواذ عن هذه القاعدة بالطبع . فثمة رجال من طراز ليوناردو دافنشى وجيته ، وغيرهما ممن لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين فى تاريخ البشرية كلها ، قد تفوقوا فى أكثر من ميدان من ميادين الفن أو الفكر . الا أننا نقصد هنا غير هؤلاء .. اننا نقصد أناسا من أمثال شكسبير وداروين وسقراط وعيسى .. ممن كانوا عباقرة فى ميدان واحد فقط . لقد أتاحت الفرصة لشكسبير فوصل أسبابه بأسباب المسرح ، وان كانت هذه الصلة صلة حقيرة فى أول الأمر . أما داروين فقد نشأ فى أسرة ذات جاه وغنى كانت تعده ولدا خائبا بالرغم من حصوله على درجة جامعية . ثم حدث أن ذهب فى رحلة الى الأقاليم الاستوائية ، حيث تهيأت الفرصة « للعقل المؤهل لنوع معين من العمل » فتجلت سجاياه .. وهذا هو ما كان شأن العباقرة الآخرين .

ان أحدا من الناس لم يولد قط ليجد العظمة في انتظاره . ان كلا منا يحب موضوعه الخاص أكثر مما يحب أى موضوع آخر . ولو أننا جميعا أعطينا ما نحتاج اليه لكى نوسع معلوماتنا فى هذا الموضوع ، لكننا قمينين بالقيام بخطوات موفقة . أما اذا اضطررنا اضطرارا الى القيام بعمل لا نحبه ، فان هذا يشيع السخط فى نفوسنا ويفت فى عضدنا ، ثم نخفق فيما نعمل آخر الأمر .

اننا نطلق على شجرة التفاح شجرة تفاح قبل أن تثمر تفاحا ، ولكن ألا يختلف الحال فى شأن العبقريه ؟ ألا يمكن أن يقال ان الشخص العبقري هو هذا الشخص الذى أنجز عملا ما من الأعمال . وليس هو هذا الشخص الذى كاد أن ينجز عملا من الأعمال ، أو الذى أراد أن ينجز عملا ما لكنه عجز عن اتمامه وحبط عمله فى النهاية بشكل ما ؟

كلا بالطبع .. اذا كان لما أثبتناه فى أول هذا الفصل من تعاريف العبقريه ، أى معنى . ان أحدا منهم لم يتكلم عن انجاز العمل . بل هم لم يحاولوا أكثر من تحليل المادة التى صنعت منها العبقريه . ان النجاح مزيج جميل من الظروف التى ساعدت العبقري على التجر والانبساط فى سبيل الحصول على الشئ الذى لديه القدرة التامة على الحصول عليه ، وهذا هو معنى ما قبسناه من كلام هافلوك أليس .. وكذلك ليس فى ملاحظة أوسياس ل . شوارتز ما يجافى الحق ، وذلك حيث يقول : « ان الرجل العبقري يستخلص حدا أقصى من النتائج من الحد الأدنى من ملاحظاته » ولكن هل يصدق ذلك فقط فى حالة ما اذا نجح العبقري ؟ وهل لا تكون بذرة التفاح اذا ما حملناها الى قلب المدينة وألقينا بها على أسفلت الشارع لتطحنها العربات وأقدام المارة ؟.. كلا بالطبع .. هل هى تظل بذرة تفاح حيثما وجدت ، وحتى اذا نحن أنكرنا عليها الفرصة التى تتيح لها انجاز ما خلقت من أجله ..

إن السمكة تبيض ميليين من البيض الذى لا يعيش منه الا واحدة من كل ألف ، ثم لا يعيش مما فقس من هذا كله الا القليل ليدرك النضج ويصبح سمكا كبيرا ، أكبر ما يكون نوعه . الا أن هذا المصير لم يمنع كل بيضة كاملة سليمة من ببيض السمك ، لها كل السجايا الضرورية لأن تتطور الى سمكة ، لو لم تأكلها سمكة أخرى . أما البيض الذى نجا وأتم تطوره فلا فضل له مطلقا فى مصيره هذا ، ولا دخل (لبعد نظره) أو عبقريته فى موضوع بقائه . ومن ثمة كان أليس صادقا فى قوله وهو يعرف العبقرية بأنها : « النتيجة السعيدة لعوامل وظروف عدة » ، والبقاء من بين هذه العوامل ، والوراثة عامل آخر ، والتحرر من الفاقة عامل ثالث ، وان كان تسعة وتسعون فى المائة من العباقرة الذين حفلت بهم الانسانية نشأوا من الطبقات الفقيرة ، الطبقات الدنيا التى تكابد وتكافح فى سبيل الوصول الى الشمس . ان الفاقة لم تستطع أن تمنع هذا العدد القليل من النوابع من الظهور وملء مسامع الزمان دويا ومجدا ، ولكنها استطاعت بالفعل منع آلاف وآلاف ممن كانوا أحرىء بالنجاح لو أن الظروف السعيدة التى أتاحت لغيرهم قد أتاحت لهم هم أيضا .

أما هؤلاء (الجخاخون) جميعا ، الذين يملأون المحافل جمجمة وتفاخرا كاذبا مدعين أنهم عباقرة ، فلا يمكننا أن نغض الطرف عنهم أو نسقطهم من حسابنا دون أن تلقى نظرة على أعمالهم .. انهم قوم كريهون .. مزعجون .. ولكن بعضهم قد يصلح لأن يكون موضوع مقالة من المقالات الطريفة . مما يؤثر أن جميع القتلة وسفاحى الدماء يتظاهرون بالبراءة وطهارة اليد ويدعون أنهم ضحية للتهم الملققة ضدهم ، بالرغم من ضحك الساخرين بدعواهم هذه من العارفين « بيوطن الأمور » .

على أننا يجب ألا نتناسى احدى السجايا الهامة التى يتسم بها العبقرى،

ألا وهى قدرته التى لا تعرف الحدود على بذل أقصى ما فى وسعه من جهد فى الميدان الذى يهمه والموضوع الذى يلذه . أما غالبية « البخاخين » والعياذ بالله .. فلا ينفكون يتبجحون بأنه لا يزال لديهم الكثير - والكثير جدا - من الأعمال التى تقتضى بذل الجهود الجبارة والكدح المضنى . ونحن لا نستطيع الا أن نؤكد تلك الحقيقة التى تلخص فى أن العباقرة وإن كانوا ينطوون على قوى غير عادية من القدرة الذهنية على الاستيعاب فى ميادينهم الخاصة ، فإن كثيرين منهم لا تتاح لهم الفرصة على الإطلاق لكى يمارسوا العمل الذى يلذهم ويهمهم ، وإذا تذكرت أن معظم العباقرة يتفوقون فى ميدان واحد فحسب علمت أنهم يكونون غرباء إذا وضعوا فى ميدان غريب عنهم .

إن السمكة خارج الماء لا تكون الا سمكة ميتة .. وكذلك الشخص العبرى الذى يوضع فى غير ميدانه ، لا يكون الا غرا أبله .

ما هو الفن ؟

سؤال : أيمكن القول بأن الفرد ينطوى في ذاته على أفكار الخير وأفكار الشر ، والأفكار الشريفة والأفكار الفاجرة الخبيثة ؟ وهل في طبيعة كل شخص اما أن يكون شهيدا قديسا أو خائنا مائنا ؟

جواب : طبعا . ان الفرد لا يمثل نفسه فقط أو جنسه فحسب ، بل هو يمثل النوع البشرى كله ، وتطوره المادى هو نفس تطور الانسانية في مجموعها ولكن على نطاق أصغر . انه منذ أن يوجد في رحم أمه يشرع في المرور بكل مراحل التحول والتطور التى مرت بها الانسانية منذ ذلك الوقت الذى بدأت فيه رحلتها الطويلة من عهد البروتوبلازم . وينطبق هذا القانون نفسه على الانسان وعلى الأمم . ان الانسان يظل يتعثر في ضباب من فوقه ضباب ، وفي طرق مبهمة غامضة المعالم ، تماما كما تعثرت القبائل والجماعات والشعوب من قبل . فهو في طفولته ، ثم في مراهقته ، ثم في رجولته يمر بنفس الخطوب والبلايا ، ويخوض نفس المعركة التى خاضتها القبائل والجماعات والشعوب في سبيل سعادتها . والفرد الواحد أعنى الانسان الواحد ، هو صورة طبق الأصل من الانسانية كلها . وضعفه هو ضعفنا جميعا ، وعظمته هى عظمتنا .

سؤال : وهل يجب على أن أكون حامى ذمار أخى ؟ اننى لا أريد أن أكون مسئولا عن أفعاله . اننى فرد .

جواب : وكيف تأبى أن تكون كذلك والقط والفأر والأسد والحشرة تفعله ؟ بل الأرضة مثلا - أو النمل الأبيض .. ان لها اناثا لا عمل لها الا أن

تضع البيض .. ثم تجد في الخلية الفعلة والحرس والجنود وغيرهم ممن كل وظيفتهم أن يكونوا معدة للجماعة كلها ، فهم يمضغون الطعام اللينى الخام ، ثم يهضمونه ، ولا يكون صالحا للأكل الا اذا مر بهذه العمليات ، ثم يأتى جميع أفراد الخلية الى هذه المعدة الحية . معدة الفرد ، لتمتص منها هذا الطعام الجاهز كى تحافظ بها على حياتها . وهكذا يكون لكل فرد من أفراد هذه الجماعة عمله الخاص ويكون كل منهم ضروريا للآخرين ولا غنى لهم عنه ولا غنى له عنهم . وأنت اذا دمرت أى نوع من فروع هذا المجتمع الحسن التنظيم لأفضى ذلك الى دمار المجتمع كله وانهاره ، لأنهم لا يستطيعون العيش منفصلين أو مستقلين .. شأنهم فى هذا شأن العصب أو الرئة أو الكبد .. لا يمكن أن يعيش أى منها منفصلا عن بقية الجسم . وأفراد هذه الحشرات مجتمعة تكون مجتمعا قائما بذاته . وهذه هى الحال فى جسمك أنت . فكل عضو من أعضائه يعمل على حدة ، فاذا وفق بينها جميعا صنعت انسانا .. والانسان هو أيضا ليس الا جزءا من كل من الهيئة البشرية كلها . ان كل فرد فى أسرة من أسر النمل الأبيض له شخصيته المستقلة القائمة بذاتها ، وشأنه فى ذلك شأن الرجل أو الذراع أو الرئة التى لكل منها خصائصها ووظائفها ، لكنها مع هذا لا تزال جزءا من كل .. وهذا هو السبب نفسه الذى يجب عليك بمقتضاه أن تكون حارسا لأخيك وحاميا لذماره ، فأنت وهو جزءان فى جسم واحد ، واذا ساءت حاله فان هذا يؤثر فىك ولا بد .

سؤال : اذا كان انسان واحد يملك جميع خصائص النوع البشرى كله فأى فرصة لى أنا فى تصويره تصويرا اجماليا ؟

جواب : ليس هذا عملا يسيرا على الاطلاق .. الا أن رسمك للشخصية لا يكون جيدا الا بمقدار ما تضع فى شخصيتك من هذا التصوير الاجمالى ..

ولن تنجح في ذلك الا اذا كان كمال الفن - وكمال الفن وحده - هو غايتك
التي تهدف اليها .. حتى اذا لم تصل قط الى غايتك هذه .

سؤال : فما هو ذلك الفن الذي تعنيه ؟

جواب : الفن في صورته الميكروسكوبية .. هو البلوغ الى حد الكمال
بالكون كله .. وليس بالنوع الانساني فقط .

سؤال : الكون ؟ ألا ترى أنك تغلو قليلا ؟

جواب : ان البروتوزون يتكون من نفس العناصر التي تتكون منها خلايا
الجسم الانساني . وتجمع الملايين من هذه الخلايا - أعنى الجسم -
نفس العناصر التي تحتويها كل خلية على حدة . ولكل خلية
وظيفتها الخاصة في مجتمع الخلايا ، الذي هو الجسم . وذلك كما أن لكل
انسان وظيفته في مجتمع الناس ، الذي هو العالم ، وكما أن الخلية تمثل
الانسان ، والانسان يمثل المجتمع ، فان المجتمع هو الذي يمثل الكون .
والكون تحكمه نفس القوانين العامة التي تحكم المجتمع الانساني . ان
ان التركيب ، والتركيب الآلى ، والفعل ورد الفعل .. كل ذلك واحد
في الاثنين .

والكاتب المسرحي حينما يخلق لنا كائنا انسانيا كاملا فهو لا يعيد تصوير
الانسان فقط بل يعيد تصوير المجتمع الذي ينتمى اليه هذا الانسان ، وهذا
المجتمع ليس الا ذرة من الكون . ومن ثمة فالفن الذي خلق هذا الانسان
يعكس لنا الكون كله .

سؤال : ان الكمال الذي نتحدث عنه قد يصبح محاكاة ذليلة للطبيعة ،
أو تعدادا لما يحتويه الكائن الانساني .

جواب : أخائف أنت من العلم والمعرفة ؟ هل يضر المهندس أن يلهم بعلوم
الرياضة وقانون الجاذبية وقوة احتمال المواد التي يعمل بها ؟ ان واجبه

يقتضيه أن يلم بكل شيء يتصل بعمله وذلك قبل أن نستطيع التساؤل عما إذا كانت له الموهبة على إقامة جسر يكون متعة للنظر ، بقدر ما يكون بناء مفيدا يؤدي الأغراض التي أقيم من أجلها . أن معرفته بالعلوم على حقيقتها لا تتنافى ودقة الحس والذوق والجلال في التنفيذ الصحيح . وهذا نفسه ينطبق على الكتاب المسرحيين . أن بعض الناس يتبعون ما تتمتضيه قوانين الصنعة كلها ، لكن عملهم يخرج بالرغم من هذا ولا حياة فيه . وآخرون — وقد كان هناك أمثال هؤلاء بالفعل — ينتفعون بكل ما يتاح لهم من معلومات .. انهم يتبعون كل القواعد التي يجدونها قوية صحيحة ، ثم يشيعون عواطفهم في تطبيقهم لها ، وبهذه يرفعون معرفتهم بها على أجنحة من خيالهم ، فيخلقون الأعاجيب .

عندما تكتب مسرحية

عندما تجلس لتكتب مسرحيتك ، تأكد أولا من أنك قد أعددت مقدمتك المنطقية .. (أي فكرتك الأساسية التي سوف تبنيها عليها .. أو الغرض الذي تستهدفه من كتابتها) .

أما الخطوة التالية فهي اختيار الشخصية المحورية .. أى الشخص الذى سوف يثير الصراع ويكون مصدره . فإذا كان موضوع مقدمتك هو « ان الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على الشخص الذى هو موضع محبتها » وجب أن يكون الرجل الغيور (أو المرأة الغيور) مائلا فى مقدمتك . ويجب أن تكون الشخصية المحورية شخصا لا تنشئ عزيمته .. شخصا يسلك كل الطرق التى يتأثر بها لما أصابه من ضرر ، سواء كان هذا الضرر حقيقيا أو خياليا .

أما الخطوة الثالثة التى تلى هاتين الخطوتين فهي رسم الشخصيات الأخرى ووضع خطة كل منها .. ولكن يجب اقامة التناسق بين هذه الشخصيات . فمن ذلك وجوب أن تكون وحدة الأضداد بينها وحدة وثيقة العرى ولا انفصام لها .

وكن حريصا فى اختيارك لنقطة الهجوم التى يجب أن تكون نقطة تحول فى حياة شخصية أو أكثر من شخصيات روايتك .

ويجب أن تبدأ كل نقطة هجوم بصراع . ولكن لا تنس أن ثمة أربعة أنواع من الصراع ، هى : الصراع الساكن (الراكد الخامد) والصراع

الوائب (الذى يحدث فجأة وقفزا وعلى غير انتظار) والصراع المرهص أو الذى يشف عن نفسه (ويشعر النظارة بقرب نشوبه) ، ثم الصراع الصاعد (أى الذى ينشب ببطء وبالتدريج) وتذكر أنك لست بحاجة من بين هذه الأنواع الا الى الصراع الصاعد فى بطء وبالتدريج ، والصراع الذى يشف عن نفسه ويشعر الجمهور بوشك نشوبه .

وتذكر أيضا أنه لا يمكن أن يتصاعد الصراع ان لم يكن ثمة عرض أو كشف مستمر ، وانتقال دائم (أى تحول من نقطة الى نقطة سواء فى الموضوع أو فى نمو الشخصية) .

والصراع الصاعد (الذى ينشب ببطء وبالتدريج ، وهو ثمرة الكشف المستمر والانتقال) هو الذى يضمن لك النمو (أى نمو الشخصيات وتطور الموضوع) .

وتذكر أنه لابد لشخصياتك المتصارعة من المضى من قطب الى قطب مقابل .. كأن تبدأ من الكراهية فتنتهى الى المحبة - وهذا الانتقال هو الذى يخلق الأزمة .

واذا استمر النمو بصورة صاعدة وثابتة (مستقرة ومستمرة) فلا بد أن تأتى الذروة بعد الأزمة وثمره الذروة هى النتيجة .

واحرص على أن تكون وحدة الأضداد بالغة أقصى درجات القوة بحيث لا تسمح للشخصيات بأن تضعف أو تترك المسرحية فى وسطها . ويجب أن يكون لكل شخصية شئ عزيز عليها من مال أو صحة أو مستقبل أو شرف أو الحياة نفسها ، لكنه معرض للخطر ، وكلما ازدادت وحدة الأضداد فى روايتك قوة ازداد يقينك من أن شخصياتك سوف تثبت صدق مقدمتك . وتذكر أن للحوار من الأهمية ما لجميع العناصر التى تتركب منها المسرحية ، فيجب أن تنشق كل كلمة تقال على خشبة المسرح من صميم

الشخصية التى تنطق بها .

يذهب براندر ماثيوز وتلميذه كلايتون هاملتون فى كتابهما « علم المسرح » The Theory of the Theatre الى أننا لا يمكن أن نحكم على المسرحية الا بعد عرضها فى المسرح أمام جمهور من النظارة .

فلماذا ؟ اننا نسلم بأنه من الأسر أن نرى الحياة فى ممثل من لحم ودم من أن نراها فى كتاب مطبوع . ولكن لماذا تكون هذه هى الطريقة الوحيدة لمعرفة هذه الحياة . لقد كانت مقادير عظيمة من المواد البنائية حرية أن تذهب سدى لو اتبع البنائون هذه الطريقة فى الحكم على المباني . لقد كانت الآلة تنعكس قبنى المنازل فى الحجم المطلوب وبالمواد المطلوبة قبل أن يأتى الملاك المنتظرون ليقرروا اذا ما كانوا يريدون هذا النوع من المنازل أو لا يريدونه .. وكذلك الجسور و «الكبارى» التى كان على المهندسين اقامتها أولا على الأنهار قبل أن تأتى الحكومة فتقرر اذا ما كان فى امكانها أن توافق على جسورهم و «كباريهم» أو لا توافق ..

اننا نستطيع أن نحكم على المسرحية قبل أن تصل الى مرحلة الاخراج الحقيقية وذلك اذا راعينا ما يأتى :

لا بد أن تكون مقدمتها المنطقية مقدمة يمكن أن تسترعى النظر من أول وهلة ، اذ من حقنا أن نعرف الى أى الجهات يسير بنا المؤلف . وما دامت الشخصيات منبثقة من المقدمة فانها تثبت ذاتها بما يتفق وهدف المقدمة بالضرورة . والشخصيات هى التى تبرهن على سلامة المقدمة خلال الصراع . ثم يجب أن تبدأ الرواية بالصراع الذى يسير فى طريقه بثبات واستقرار حتى يصل الى الذروة . ويجب أن تكون الشخصيات مرسومة رسما جيدا بحيث نستطيع أن نصنع لكل منها قصة محكمة واضحة داخلية فى القصة العامة للمسرحية .

ونحن اذا عرفنا طريقة تكوين الشخصيات والصراع ليسر لنا ذلك معرفة ما ينتظر من الرواية التى نقرأها .

وبين الهجوم والهجوم المضاد ، وبين الصراع والصراع ، لا بد من وجود الانتقال الذى يربطهما كما تربط المونة طوب البناء . ونحن فى أثناء قراءتنا للرواية لا بد أن نتلمس الانتقال كما نتلمس الشخصيات ، فاذا لم نجد للانتقال أثرا عرفنا العلة فى تقدم الرواية بطريق الوثب والقفز — وبالأحرى — (النط !) ، وذلك بدلا من نموها نموا طبيعيا . فاذا وجدنا اسرافا فى العرض أدركنا أن الرواية ستكون ساكنة ، فيها ركود وخمود .

ونحن اذا قرأنا مسرحية فوجدنا كاتبها يعرض شخصياتها فى تفصيل دقيق دون أن يبدأ الصراع أدركنا أنه كاتب لا يدري من فن كتابة المسرحية شيئا .. حينما تكون الشخصيات غامضة ، والحوار مشوشا ، ويخبط على غير هدى ، فاننا لا نكون فى حاجة الى التردد فى حكمنا على المسرحية: أهى مسرحية جيدة أم مسرحية رديئة .. لأنها يجب أن تكون من أردأ المسرحيات .

ان المسرحية يجب أن تبدأ من نقطة تحول فى حياة واحد من شخصياتها، ويمكننا بعد قراءة صفحات قليلة من أول الرواية أن نرى اذا كانت هذه هى الحال فى الرواية . ويمكننا بالمثل ، وبعد دقائق قليلة من القراءة ، أن نلمس اذا كانت الشخصيات حسنة التناسق ، أو انها ليست كذلك.. وليس ضروريا أن نعرف هذه الأمور من تمثيل الرواية .

ويجب أن ينبثق الحوار من الشخصيات وليس من المؤلف ، كما يجب أن ينم الحوار عن ماضى صاحبه وشخصيته وعلمه .

ونحن اذا قرأنا مسرحية مشحونة بأناس ليس لهم عمل يتقدم بنا الى انفاية التى تهدف اليها الرواية .. أناس حشروا لمجرد التفرج

المضحك والتنويع المسلى ، أدركنا أن الرواية رديئة من أساسها .
ان القول بأننا يجب أن نشهد تمثيل الرواية أولا لكى نستطيع الحكم
عليها هو — على الأقل — بمثابة المطالبة باعفاء أنفسنا من النظر فى الدعوى .
ان معنى هذا هو جهلنا بالأسس التى يقوم عليها فن الكتابة المسرحية ،
وحاجتنا الى حافز خارجى يساعدنا على اتخاذ قرار هام فى شأنها .

والواقع أن كثيرا من الروايات الجيدة قد قضى عليها سوء توزيع
نموذجها على ممثلين ضعاف أو اخراجها بطريقة بائسة غير وافية . وبمثل
هذا تماما كثيرا ما تقضى الرواية السيئة على الممثل الكفاء .. فانت اذا
اعطيت عازف الكمان العظيم فرتز كريزلر كمانا بائسة ليعزف لك عليها
لأساء هذا الى فنه ومجده ، واذا عكست الوضع ، وأعطيت كمانا جيدة
لشخص لا يعرف من العزف شيئا ، لكانت النتيجة واحدة فى الحالين .

اتنا لا نشك فى الجواب المنتظر .. لقد قال أناس ملحوظو المكانة ،
وسيطل يقول أناس أمثالهم « ان الفن ليس علما مضبوطا كبناء الجسور
والكبارى وصناعة الأثاث .. ان الفن تسيطر عليه الأمزجة والانتعالات
النفسية والتناول الشخصى . انه شىء ذاتى ، وأنت لا تستطيع أن تقول
للفنان الخلاق .. الفنان المبدع .. ماذا يستعمل من القواعد فى ساعة الهامه .
انه انما يستعمل ماتشير عليه به شرارة الهامه .. وليس لهذا قاعدة مقررة » .

وكل كاتب يكتب بالطريقة التى تحلو له طبعاً ، ولكن ثمة قواعد معينة
يجب عليه اتباعها . فهو لا مندوحة له مثلا عن استخدام آلة الكتابة — التى
هى القلم — والورقة التى لا بد من الكتابة عليها .. وهذه أشياء قد تكون
قديمة أو حديثة ، الا أنها أشياء لا يمكن للكاتب أن يستغنى عنها . وهناك
أيضا قواعد النحو .. وحتى أولئك الكتاب الذين يستعملون فى كتابتهم

الخواطر السائبة التي لا ضابط لها يراعون في كتابتها قواعد انشائية معينة وتراكيب خاصة . والواقع أن كاتباً مثل جيمس جويس يأخذ في كتابته بقواعد صارمة أصعب مما يستطيع الكاتب العادي أن يتبعه .. وهذا هو الشأن في الكتابة المسرحية، حيث لا ينبغي أن يخلط أحد بين قواعد الكتابة الأساسية وبين طريقة الكاتب الشخصية ، فأنت إذا عرفت هذه الأسس كنت أحسن فناً وأمهر صنعة .

ان تعلم حروف الهجاء لم يكن من الهنات الهيئات . وهل تتذكر حينما كان الأمر يختلط عليك بين الجيم والحاء أو بين الباء والتاء أو بين الطاء والظاء الى آخر هذه الحروف المتشابهة ؟ لقد كان من العسير عليك أن تلتفت لمعنى ما تقرأ في حين كان كل جهدك موجهاً الى تمييز هذه الحروف بعضها عن بعض ، فهل كنت تنتظر أن يأتى الوقت الذى تستطيع فيه الكتابة دون أن تتوقف لكى تفكر فى الفرق بين الجيم والحاء والباء والتاء أو الطاء والظاء ؟

كيف تحصل على الأفكار

عندما تكون قد أعددت الشخصية الروائية الناضجة التى تطمع فى شىء ما طمعا شديدا تكون قد حصلت على مسرحية جيدة . وأنت لا تحتاج عندئذ الى التفكير فى المواقف ، لأن صاحب هذه الشخصية المحاربة يخلق مواقفه بنفسه .

فى فصل (السبب والنتيجة) أو ص ٢٤٧ من هذا الكتاب قائمة بأسماء بعض المصادر .. فاقراء الآن هذه الأسماء وقبل أن تفعل يجب أن تتذكر أن : الفن ليس مرآة للحياة ، ولكنه جوهر الحياة ولبابها ، فاذا وقع اختيارك على واحد من هذه المصادر ، وبالأحرى ، حينما تختار عاطفة من العواطف أو سجية من السجاياء النفسية ، فواجبك هو أن تؤكد هذه العاطفة وتفخمها وتشدد الركنز عليها .

فاذا كنت تكتب عن « الحب » فيجب أن تكتب عن « الحب العظيم » . واذا كنت تكتب عن « الطمع » فيجب أن يكون « الطمع الذى لا يرحم ولا يعرف التراخى » . فاذا اخترت الكتابة عن « الوداد والمحبة » وجب أن تكون هذه المحبة التى يشعر فيها كل من الطرفين بأنه يملك الآخر ويستولى على زمام محبته من دون الناس جميعا .. فهذه العواطف كلها حرة بأن تولد الصراع .

ولننظر من بين هذه العواطف فى عاطفة « المحبة » .. تلك العاطفة التى كانت العاتقة المحركة فى مسرحية « السلك الفضى » Silver Cord وهذه العاطفة ليست هى عاطفة الود أو الحب العادية ، انها عاطفة تنطوى على الأنانية والأثرة ، العاطفة الغالية (من الغلو) الزائدة عن حدها التى

تشبه عاطفة الأم لأبنائها .

وليس يكفي بالطبع أن تعرف أن الشخص صاحب هذه العاطفة يكون شخصا أنانيا ، ولكن الواجب أن تعرف لماذا يكون كذلك . وعلى وجه العموم يحسن أن تعرف أن عدم الشعور بالأمن والطمأنينة ، ثم رغبة كل انسان في أن يكون « شيئا هاما » هما السببان الرئيسيان لجميع الخصائص المتطرفة الزائدة عن حدها . لقد أرادت الأم - في الرواية المذكورة - أن تكون مركز الأهمية وموضع استرعاء الأنظار بدلا من أن تسح لأولئك النسوة اللاتي أحضرهن أبنائهن الى بلدهم بأخذ نصيبهن من الأهمية والاعتبار الطبيعيين .

والمحبة حاجة أساسية وضرورة من الضرورات المركبة في الطبيعة الانسانية ، ولكن المحبة المغالى في أمرها .. المحبة الزائدة عن الحد .. ربما كانت محبة خطيرة .. محبة تسحق أصحابها . وإذا أردت أن تتفادى المحبة الزائدة عن الحد هذه ، كدت تجد تفاديا أمرا مستحيلا . ومع هذا كله .. فماذا في وسعك أن تفعل في شخص يحبك الحب كله ؟ انك اذا كنت شخصا دمثا وجدت ألا بد لك من بذل ذات نفسك لهذا الشخص ، مهما كنت تود لو أن بينك وبينه بعد ما بين السماء والأرض .

ووظيفة المسرحية أن «تعلم» لا أن «تسلى» فقط . فالكاتب المسرحي يفسر الانسان للانسان ويصور له ما انطوى عليه . وأنت حينما تشهد انسانا يسبب التعاسة للآخرين فوق خشبة المسرح ، فربما عرفت نفسك وتبينت حقيقة أملك فيما يقوم بفعله .

ولنعد أدراجنا الى صفحة ٢٤٧ ، ولنتق من بين كلماتها لفظة «بذىء» . البذاءة والخشونة : ان الشخصية البذيئة الخشنة تنم عن أن صاحبها شخص لا يشعر بعيوبه وأوجه النقص فيه . انه شخص قصير النظر ،

ضيق الفكر ، مفتقر الى سعة الأفق . انه يحاول أن يصنع الشيء الصحيح لكنه لا يستطيع . انه لا يعرف كيف يصنعه ، فمثل هذا الشخص يضطرك الى مضارعتة لا محالة .

التدقيق : هل يمكنك أن تفكر في المعيشة مع شخص مدقق لا يرتكب غلطة مطلقا في الأربع والعشرين الساعة ؟ ان مثل هذا الشخص لا بد أن يكون شخصا كريها .. مقبوتا .. لا يطاق .. ان كماله يتطلب الكمال من كل شخص بعاشره . ويجب ألا ننسى أن من المحال أن يكون الانسان — ما دام انسانا مستقيما — كاملا مائة في المائة . ولكن الواقع طبعاً هو أن هذا الشخص المستمسك بأهداب الكمال لا يدرك أنه هو أيضا انسان عادى .. انسان له عيوبه ونواحي ضعفه . ومن ثمة ، فمثل هذا الشخص لا بد أن يثير صراعاً مع الأشخاص المحتكين به .

الاختيال والغرور : ان الشخص المختال الغرور (ولا أعنى ذلك الذى يقف في خيالاته عند الحد العادى ، بل أعنى الشخص المخدوع في نفسه) لا بد أن يكون شخصا مرهف الاحساس الى حد الافراط . لانك لا تكاد توجه اليه أى شيء من النقد ، حقيقيا كان أو غير حقيقى ، حتى يبادر الى مخاصمتك والهجوم عليك . انه يكون في حالة منغظة من الشعور بعدم الأمن حتى لتراه ينفخ أوداجه باستمرار ليؤكد لمن حوله أنه شخص عظيم الأهمية . كبير الخطر . ومثله يجب دائما ألا يصنع أمرا من الأمور الا بحسب مزاجه هو ، ووفق ما يهوى .. لا ما يهوى الناس ، واذا عمل معه غيره فيجب أن يكون هذا الغير لبقا كيسا (شديد الدبلوماسية) في انجاز اى عمل معه . ومثل هذا الشخص أيضا يفقد ، ولا بد ، محبة المحتكين به وودهم واحترامهم ، وفي هذا المحيط يجب أن تدور مسرحيتك . عزة النفس والشعور بالكرامة : ان الشخص الذى يتعالى في شعوره

بعزة نفسه وكرامتها (لا تنس أننا يجب أن نبالغ في تجسيم هذه الخلقة) يصلح كل الصلاحية لأن يكون مادة للمهارة ناجحة . ويمكن أن يكون صاحب هذه الشخصية رجلا متباهيا مختالا .. أو كما يقول العامة « رجلا فشخارا » .. رجلا هو عكس ما يتظاهر به تماما . ويجب أن تغنى بخلق « وحدة الأضداد » بينه وبين المحيطين به حتى لا يمكن أن ينفصلوا ، وبهذا تضمن لنفسك مسرحية فكهة طافحة بالبشر

الحكمة والتعقل : ان المبالغة فى أى شىء ، حتى فى الأشياء الحسنة نفسها ، يمكن أن تجعل هذا الشىء شيئا داعيا الى السخط مثيرا للفيظ . فاذا اخترت للكتابة شخصا حكيما لا يخطئ أبدا .. عاقلا بصيرا على الدوام .. كان فى امكانه أن يجعل جميع من حوله يشعرون بالغباء والتفاهة وضعة الشأن . وهم ، حتى اذا كانوا يعجبون به ويجلون به ، مضطرون الى الثورة عليه ، والاستياء منه ، ومخاصسته ، لما يجعلهم يشعرون به دائما من أنهم دونه وأقل منه ، بدلا من أن تجعلهم حكمتهم وغزارة عقله يحبونه أو يميلون اليه .

ان من الناس من اذا بدأ عملا لم يتمه أبدا . ومنهم المسوفون المماطلون الذين يؤجلون عمل اليوم الى الغد دائما . ومنهم المندفعون الذين يعملون أولا ثم يفكرون فيما بعد .. وثمة فى الواقع آلاف من السجاياء والخصائص والمواطن والانعطالات البشرية التى يمكن أن تخلق شخصيات فذة للمسرحية والقصة والأقصوصة .

وفى وسعك أن تأخذ شخصا صافيا نقيا ، مبرا من كل عيب ، ثم تجعل فيه احدى هذه السجاياء مع المبالغة فيها ، والخروج بها عن الحد المألوف لتجعله بطلا لمسرحيتك أو قصتك وقس على هذا آلاف وآلاف من الشخصيات التى لن تتسع حياتك للكتابة عن نصفها أو ربعها أو شطر منها.

ان كل كلمة من المصادر المعطاة فى صفحة ٢٤٧ تمثل لك شخصية من الشخصيات الروائية . ولنضرب المثل من جديد بكلمة : « الشناعة » انك اذا كتبت رواية موضوعها الشناعة فليس بك حاجة الى تلك الشخصية المألوفة العادية أو المرأة البلهاء الحمقاء .. بل اجعل بطلتك امرأة ذكية ذات حسن لكنها « شنيعة » لتكتب مسرحية أو قصة جيدة .

ان كل انسان يبالغ فى ناحية من نواحيه يكون شخصية جيدة لقصة أو مسرحية . والذي يجب ألا تنساه هو أن تكون شخصياتك مكافحة مجاهدة بمعنى أنها تتشبث بهدفها ولا تنثنى عنه . فالشخص العنيد المكافح خليق بأن يبرز نفسه خلال الصراع . وان سر السعادة هو أن يدرك كل منا أنه لا يوجد من هو كامل كاملاً تاماً أبداً . ويجب أن نفهم دائماً أن ثمة متسعاً لتحسين أحوالنا جميعاً .

ويجب أن يكون احساسك بما تكتب احساساً عميقاً - فهو فى الواقع ينبغى أن يكون عقيدة من عقائدك . ويجب ألا يخامرك الخوف أو الانزعاج من الصراع على الإطلاق فيما تكتب ، لأن هذا اذا حدث كانت قطعتك الأدبية قطعة كئيبة ساكنة ، مهما كان نوعها الأدبى الذى اخترته لها مسرحية كانت أو قصة أو غيرها .

والفكرة الجيدة لا تكون فى أى صورها الأدبية الا فكرة جيدة . ولكن ما هى الفكرة الجيدة مهما تكن الصورة الأدبية التى أودعت فيها ؟ انها بذرة لا أكثر ولا أقل . والأمر موكول اليك بعد هذا لتخلق منها شيئاً .. فاذا ذكر أن أية فكرة لم تنتهياً لها الشخصيات ذات الأبعاد الثلاثة هى فكرة لا تساوى مليماً صدئاً .

والمجازات أو أية أفكار خيالية لا تكون جيدة الا حينما تمثل الالهامات الانسانية .

واصطياد الفكرة التى تصوغها فى أى نمط من أنماط الكتابة هو من أيسر الأمور . وما عليك الا أن تنظر حولك وأن تكون قوى الملاحظة .. كن قوى الملاحظة وستجد أن الدنيا من حولك هى محل حلوى لا تنفد أطايبه ، وأنه مسموح لك بتخير ما يلذك من محتوياته ، وما تستطيع نفسك ويرتاح اليه مذاقك .

واليك طائفة من الشخصيات التى تستطيع أن تجرب طاقتك عليها . وقد حاولت ان أكتشف لك ما يضطرب فى أطواء كل شخصية .. وفيما يلى أنماط ونماذج .. فحاول ان تخلق منها أناسا فيهم نبض وفيهم حياة :
ما الذى يجعل الشخصية شخصية صلبة صارمة لا ترق ولا ينثنى لها عود ؟ (تذكر أنه لا داعى مطلقا لأن يكون صاحب الشخصية الصلبة الصارمة شخصا خبيثا أو رديئا)

وجود شىء هام جدا معرض للخطر

كون الشخص لا يمكن أن ينثنى او يتراجع

التصميم

الطمع

القسوة

إذا حوصر ووقع فى الشرك

خوفه من الاخفاق

صدقه (أنه شخص مكافح لا يلين ولا ينثنى)

عاطفته الطاغية (الحب - الكراهية - الشره - الغيرة .. الخ)

تشبثه بهدفه

تركيزه كل تفكيره فى نفسه

ضييق عقله

بعد نظره

ميله الى الانتقام (لا يترك ثأره)

الانتهازية

الشره

الحقد

واليك هذا الخليط من الشخصيات الصلبة الصارمة فاحذر منها ماتمير:

الشخص عديم الحيلة قليل التبصر **يوحي** بما يأتى :

أحلام اليقظة

عدم المبادأة (لا يمكن أن يكون هو البادىء فى أى شىء)

البلادة

لا هدف له فى الحياة

الطيش

الشخص الذكى **يوحي** بما بأتى :

الدهاء والألمعية

حضور البديهة

قوة الملاحظة

الذكاء

الموهبة

الخبرة بخبايا النفوس

الشخص الضجر (القرفان) **يوحي** بما يأتى :

بطء الفهم

الأنانية والعجب

يركز كل تفكيره فى نفسه

القلق أو الخوف
النقص في بعد النظر وقوة الملاحظة والدكاء
الغم

الشخص السيء الخلق يوحى بما يأتى :
التهور وعدم المبالاة

النزق وسرعة الغضب

العصية وسرعة التهيج

قصور في النهم

قلة الصبر والجزع

الفشل وخيبة المسمى

الكراهية

الغشيان وجيشان النفس

الغناد

الافراط في التمتع الى حد التلف

حضور البديهة

الشخص الانطوائى الذى يكره الاختلاط يوحى بما يأتى :

القسوة

الضراوة والجشع

الكبت والصد

غاظ القلب وقلة الانسانية

الصرامة

الاضرار بالناس بأى طريقة

التعصب والاستمسك بالرأى

التمرد والجموح والالتواء
الشخص المولع بالتترف يوحى بما يأتى :
الانهماك فى الملذات
الشهوانية
الحساسية
التحدث عن نفسه
الجوع الشديد الى الجمال
الانحطاط
الافراط فى التمتع
الشخص الذى يعتقد فى نفسه البر والاستقامة يوحى بما يأتى :
التطرف فى الاتقاد وصعوبة الارضاء
التعصب والاستمسك بالرأى
التهيب والتخوف
عدم الطمأنينة
مركب النقص (العقد النفسية)
التجبر والغطرسة
الزهو ، الاعجاب بالذات
الأناية والأثرة
الغيبة والكلام فى حق الناس
الشجار والعناد
الشخص المرتاب أو عديم الثقة فى الناس يوحى بما يأتى :
عدم الطمأنينة
مركب الائم (الشعور بالذنب)

التشاؤم

التذلل والزلفى (الدحلبة)

الزهو والغرور

الجبن

التعاسة

السجز عن التقدير

مركب النقص (العقد النفسية)

الشخص المتعصب المستمسك برأيه يوحى بما يأتى :

ضيق العقل - والحكم على الآخرين وفقا لمقاييس محادة

الغضب البارد (المكبوت)

الاحتشام والتمسك بأداب اللياقة

الاصرار وعدم الانثناء أو اللين

الرجعية والارتكاس

التكلف والتمسك بالشكليات

اللطف والمجاملة

التأدب

الغيرة والحماسة (والشخص الغيور متعصب . ولكن المتعصب قد لا يكون

غيورا بالرغم من تعصبه)

مركب الاثم (الشعور بالذنب)

الشخص الدنىء الوغد يوحى بما يأتى :

الخيلاء والعجب

الاستهتار وعدم التهييب من شىء أو المبالاة به

الأناينة والأثرة

الحسد
عدم الطمأنينة
الغرور والزهو
التقلب فى الرأى (الهوائية)
الوحشة والكآبة
مركب النقص (العقد النفسية)
العجز عن القيام بأعمال بنائية
الشخص الطماع يوحى بما يأتى :
التمرد واثورة على الحالة الراهنة
الرغبة فى المعرفة وحب الشهرة
الرغبة فى تبرير الوجود (معرفة حقائق الأشياء)
السخط والتبرم
التحرق الى التغيير
الهرب مما يخيب الآمال ويحبط المساعى
التحرق الى السلطة
الغيرة
القيادة وحب السيطرة
الرغبة فى الضيافة واکرام الوفادة
الاكتمال أو الاكتفاء الذاتى
القسوة وتحجر القلب
الرغبة فى الأمن والطمأنينة
وتستطيع أن تمضى فى ذلك على هذا النحو لتكتشف، أفكارا جديدة
مثيرة لا تقف عند حصر ولا ينعك من استقصائها الا أرذل العمر أو نقص

التخيل أو ضيق في التفكير .

سؤال : اننى أسلم بأن جميع هذه الأمثلة سوف تساعدنى على الحصول على الأفكار .. ولكنى .. لست أفهم لماذا يجب أن يكون الناس - أى الشخصيات - خلاصة لأنماطهم . ان الناس فى الحياة الواقعية ليسوا بالضرورة مصابين بالجنون أو السعار ، وهم ليسوا بهذه الدرجة من النظر فى تلك الشخصيات التى توصينا أنت بالبحث عنها وترسم خطاها ، اننى أخشى اذا نحن أخذنا بآرائك أن تشيع المبالغة فى قصصنا ومسرحياتنا فتخرجها عما هو مألوف فى الحياة الحقيقية .

جواب : هل غضبت يوما لأن الناس قد ظنوك مجنوناً فقد عقله ؟ ان قلت كلا .. فقد غضب أناس غيرك . وهل أخذتك الحماسة يوماً حتى ظننت أنك لم تعد تستطيع احتمال ما يظنه الناس بك ؟ اذا حدث أن كان جوابك على هذا بالنفى كنت شخصاً نادر المثل ولن تفهم أبداً الدوافع التى تحفز الناس كمجرد ناس .

يحدث أحيانا أن يشعر الناس العاديون ، بل أكثر الناس ألفة ، بأن الانتقام وبالأحرى الانتقام الدامى البشع ، بل أبشع أنواع الانتقام ، أمر لا مفر منه وضرورة قصوى لا يمكن تجنبها . والمفروض ألا يكتب الكاتب عن أحد من الناس الا حينما يكون هذا الواحد فى أزمة أو محنة . وما يؤسف له أن أحداً من الناس لا يستطيع أن يتصرف تصرفاً عادياً حينما يكون فى أزمة . واذا كنت قد بلوت خطبا من الخطوب يوماً ما فان هذا لا يعينك على فهم حالة شخصياتك الروائية الذهنية وهى فى أزمتها فحسب ، بل ستفهم أيضاً الدوافع والطرق المملوءة بالأشواق التى تعانىها تلك الشخصيات وتقاسى ما تقاسى حتى تنتصر وتصل الى هدفها المنشود .

وحينما تقرأ فى قصة ، أو نرى فى تمثيلية ، صورة من صور القسوة أو

العنف أو المعاملة السيئة ، أو ثورة من ثورات النفس التي تفسخ الناس فتجمعهم وحوشا ، فاننا في الواقع نرى أنفسنا على حقيقتها كما تكون أحيانا في الحياة الواقعية ، وربما كانت رؤيتنا لأنفسنا على هذا النحو لمدة لحظات فقط ، ولا جدال في أن التاريخ حافل بشخصيات قاسية لم تستشعر قلوبها الحنان قط ، وأن أصحاب هذه الشخصيات هم الذين أثروا في مصير الانسانية ، سواء كان هذا التأثير نحو الخير أو نحو الشر .

وأعود فأؤكد ما سبق أن قلته مرة أخرى — وهو أن مما يستحق اهتمامك ألا تكتب عن أحد من الناس الا عندما يكون قد وصل الى نقطة تحول في حياته ، وذلك لكي يكون من تكتب عنه مثالا لنا ، اما أن نحتذيه وما أن يكون لنا فيما شهدنا من أمره نذير وعظة .

خاتمة

تذكر دائما يا عزيزى أنك اذا لم تكن ممن يستطيعون التمييز بين رائحة ورائحة فلن تصلح أبدا لأن تكون صانع عطور . واذا لم تكن اك رجلا ن تمشى بهما فلن تصلح أن تكون متسابقا ، واذا لم تكن ممن يميزون النعم وبأذنك صمم عن تذوق الموسيقى فلن تصلح لأن تكون موسيقارا . ولكى تكون كاتباً مسرحياً فيجب أن تكون شخصاً ذا خيال وادراك ، وذوق وتميز ، أول ما ينبغى أن يكون لك من سجايا .. ويجب بعد هذا أن تكون شخصاً قوى الملاحظة ، وألا تكتفى قط بالمعلومات السطحية عما تكتب . ويجب أن تكون طويل الصبر غزير الأناة فى البحث عن الأسباب والدوافع ، كما يجب أن تكون على قسط كبير من حسن التقدير وجودة الوزن للأمور ، وصحة التذوق . وينبغى لك أن تلم بعلوم الاقتصاد والنفس وأعضاء جسم الإنسان والاجتماع . وفى وسعك أن تتعلم هذه المعارف بطول الصبر والمثابرة ، وبالكد والاجتهاد .. فاذا لم تتعلم منها شيئاً ، فلن تكون يوماً ما كاتباً مسرحياً ناجحاً . اننا ليتولانا العجب فى كثير من الأحيان مما نراه من اجترأ بعض الناس على أن يصبحوا كتاباً أو مؤلفين مسرحيين، هكذا فى سهولة ويسر .. كأنما الكتابة أو التأليف المسرحى لعب فى لعب أو هزل فى هزل ، مع أن الشخص اذا أراد أن يتعلم صناعة الأحذية لم يستغرق فى تعلمها أقل من ثلاث سنوات .. وهذا هو الشأن فى تعلم التجارة أو أية صناعة أو حرفة أخرى. فلماذا تكون الكتابة المسرحية وهى من أشق الصناعات

فى العالم كله ، هى الصناعة التى يحاول هؤلاء الأجراء أن يزاوئوها بين
عشية أو ضحاها ، وبدون دراسة جدية أو المام بأصولها وقواعدها ؟ ان
الطريقة المنطقية لمعالجة فن التأليف السرحى تكون معوانا ولا بد لمن لديهم
الاستعداد الكافى لمزاولة هذا الفن . ولسوف أقدم العون أيضا للمبتدئ
فى هذه الحرفة باعطائه صورة واضحة عن العقبات التى سوف تعترض سبيله ،
وسوف أبين له الطريق الذى يجب عليه أن يسلكه اذا أراد أن يحقق
أطماعه فى هذا الميدان .

تذیلات

- ١ -

عرض وتحليل لبعض المسرحيات

- ١ -

طرطوف ملهامة في ثلاثة فصول لموليير

ملخص الرواية :

طرطوف رجل وغد مفلس ، يتودد في ثوب الرياء الدينى الى أورجون أحد ضباط الحرس الملكى السابقين الأغنياء .

ولا يكاد طرطوف يقر قراره في منزل أورجون حتى يشرع في التدخل في شئون أفراد العائلة بحجة محاولة هدايتهم من ضلالات الحياة العامة الى الطريق القويم المستقيم . وهو في الواقع يتخذ من ذلك ستارا للوصول الى قلب زوجة أورجون الشابة الجميلة . وينجح طرطوف في حمل أورجون على أن تفصم ابنته ماريان حبل خطبتها من حبيبها الشاب فالير ، متذرعا الى ذلك بأنها انما تحتاج الى رجل تقى صالح ليأخذ بيدها الى حياة تقية تقية صالحة . ويسخط هذا داميس بن أورجون ، ذلك الشاب الذى يهوى أخت فالير .

ويضبط داميس طرطوف وهو يغازل زوجة أبيه ويحاول أن ينال منها منالا ، ويذكر ذلك لأبيه في مواجهة طرطوف ولكن أباه لا يصدقه ولا يستمع

اليه.. ويصر أورجون على وجوب اعتذار ابنه داميس لطرطوف، ولكن داميس يرفض ويصر على الرفض فيغضب أبوه وينعى عليه مسلكه ويثبراً منه .

وفي وسط هذا الشغب العائلى يدفع أورجون الى طرطوف بصندوق يحتوى على بلاغ هام أعطاه اياه صديق له منفى . واذا اكتشف سر هذا البلاغ كان معنى اكتشافه اتهام أورجون بتهمة الخيانة العظمى ، ثم احتمال الحكم على صديقه بالاعدام .

وهكذا يعتقد أورجون هذا الاعتقاد الأعمى فى أمانة طرطوف وفى تقواه وورعه حتى ليتنازل له بموجب حجة شرعية عن جميع ثروته يديرها له ويتصرف فيها بما يشاء . ولكى يجعل رابطته به أوثق والصلة بينهما أكد ، يرغب أورجون فى تزويجه من ابنته ماريان .

وتضيق المير زوجة أورجون الشابة بهذه الأمور كلها فتدبر حيلة لطرطوف تغريه بها بمغازلتها وشكوى غرامه اليها بينما يكون زوجها مختبئاً فى الغرفة يسمع هذا كله بأذنيه .. وهكذا تزول الغشاوة عن عيني أورجون ، وتشور نائزته فيطرد طرطوف من منزله ، ناسياً أنه قد عهد اليه بكل ما يملك من مال وعقار .

ولا يكاد يحل اليوم التالى حتى يستعمل طرطوف حقه القانونى فى طرد أورجون وعائلته كلها من منزله ، ويستعد لوضع يده على المنزل وعلى الأملاك بدلا منهم . ولا يكتفى طرطوف بهذا ، بل يكون قد أنهى الى الملك نبأ الصندوق المشتتل على سر صديق أورجون . ولكن الملك يقف على مخازى طرطوف الذى طالما ارتكب جرائم وأوزارا شنيعة فى مدينة أخرى فيأمر بسجنه . وتشفع لأورجون خدمته السابقة فى الجيش وولاؤه للملك فيأمر برد أملاكه اليه ، ويرد الصندوق دون أن يفتح .

تحليل الرواية

المقدمة المنطقية :

من حفر جبا لأخيه وقع فيه .

الشخصية المحورية :

طرطوف ، وهو الذى يثير الصراع

الشخصيات :

أورجون : رجل غنى .. ضابط سابق - عنيد متحكم - غبى - اذا وثق كانت ثقته عمياء .. متدين .. ولكن .. لماذا ؟ .. ليس ثمة جواب لهذا .

طرطوف : شخصية مرسومة رسما جيدا .. لطيف المظهر - ناعم الحديث - خبير بأطواء النفوس وخبايا القلوب . الا أننا لا نرى الا جانبيين منه فقط - الجانب المادى والجانب النفسى (١) ثم يبقى ماضيه بعد هذا مجهولا جهلا تاما . وكم كنا نود لو عرفنا كيف اتفق له أن يبدأ حياة الاحتيال هذه ، التى كان له فيها باع أى باع . ولما كنا نجهل ماضيه فقد عرفنا النتائج دون أن نعرف الأسباب التى جعلت منه ما رأينا .

المير : زوجة أب وزوجة صالحة . أصغر بكثير من زوجها . فهل تزوجته عن حب ، أو ماله ، أو عنهما معا ؟ ثم ماذا جعلها زوجة مثالية هكذا بالرغم

(١) قد لا نتفق فى هذا مع الاستاذ المؤلف . فجانبيه الاجتماعى واضح كل الوضوح .. انه رجل دين يمثل البيئة الدينية التى فسدت فى هذا الزمن فسادا عظيما . وفى حديث طرطوف مع المير وهو يغازلها ويتشهاها دليل على ذلك الجانب النهارى لشخصية طرطوف .. فلقد لفتته أكثر من مرة الى السماء والحب الروحى فأعرض ونأى .. وأبى الا اللذة الحسية ، ثم لفتته الى ما عسى أن تخبر به زوجها من ذلك الحديث فلم يرتجف .. بل أوغل فى غيه .. فأى تصوير للمجتمع ودنس رجال الدين الزانقين أشنع من هذا التصوير ؟ وبالرواية عشرات المشاهد التى تصور كيان طرطوف الاجتماعى غير هذا (د . خ)

من اهمال زوجها لها هذا الاهمال الشديد ، بينما نرى انشغال هذا الزوج
بطرطوف واحتفاء به احتفاء يفوق الوصف ؟

داميس : شاب ظريف (بحبوح) (ناشف الرأس) ، اتنا ترقبه لينقذ
الموقف فلا ينجح الا فى اغصاب والده الذى يطرده من البيت . فينصرف
تاركاً وراءه رجلاً يعرف هو أنه سوف يجلب الدمار على عائلته . ثم يعود
حينما ينجلى الأمر ويفتقر لأبيه ما حدث . انه شخصية لا تنمو ولا تتطور .
ماريان : ابنة أورجون فتاة صغيرة ضعيفة لا حول لها ولا طول ، لا تكاد
تصنع شيئاً حتى ولا الدفاع عن حبيبها .. بل هى تظل بالرغم مما هى فيه
من هذا الحب مطيعة لأبيها طاعة عمياء ووفق ما يقتضيه العرف ، مع أنها كان
فى وسعها أن تفعل شيئاً ، كالاحتجاج على أبيها على الأقل من باب جبر
خاطر حبيبها .. لكنها حينما كان يجابها أبوها برغباته الحمقاء كانت تصاب
بالبكى ولا تكاد تعترض الا بأضعف الايمان ، لقد كانت تحتاج الى من
يدفعها دفعا .. فهذه خادمتها تحرضها أولاً على مصالحة حبيبها ، وثانياً على
تحدى أبيها بهذه الصورة الهينة اللينة . ومع هذا فلا نكاد نثق فيها الا
قليلاً . انها شخصية ساكنة تمام السكون .. تحفرها خادمتها الى الحركة
حين تتحرك .

كليانت : شقيق المير ، ولا يضيف جديداً الى الملهاة ، وكل ما يقوم به هو
محاولة النصيح لأورجون بالاقلاع عن ثقته العمياء فى طرطوف ، وهو فى ذلك
لم يزد على فعل كل شخص غيره . انه يخرج من المنصة فى الفصل الأول
دون أن يفعل شيئاً تقريباً ، ثم يعود ليغرى طرطوف بأن يطلب من أورجون
الصفح عن ولده . ولكنه لا ينجح . ثم نراه مرة أخرى فى الفصل الثالث
وهو يشترك فى حوار غير كبير القيمة . وهكذا لا نجده يساعد على نمو
الصراع .

مدام برنلى : والدته أوردجون . ويستخدمها مولير للعرض فى مستهل الرواية ، ثم تعود فى آخرها لتقوم بشئ من التضحية . انها لا تكاد تشترك بشئ ذى قيمة فى الموضوع .

قالير : نراه حبيبا لماريان وهو يصر على وجوب ألا تتزوج أحدا غيره . ولو أن ماريان كانت من قوة الشخصية بحيث تجرؤ على الدفاع عن حبهما لكان من المحتمل ألا يحتاج الموضوع الى قالير . لهذا كان وجوده ضروريا للمسرحية لكى يتولى هو الدفاع عن حبهما . ومن المواضع الاضافية التى ظهر فيها قالير للدلالة على مدى ما فطر عليه أوردجون من الثقة العمياء ذلك الموضع الذى راح يظهر فيه لأوردجون أنه صديقه الصدوق وهو يعرض عليه مساعدته لا تقاذه من الوقوع فى يد البوليس . على أن أوردجون فى هذه اللحظة يتبين خطأه من أوله الى آخره ، وتأتى هذه الصداقة فتكون آية على ما أصبح عالما به بالفعل .

دورين : هى هذه الخادمة السليطة الوقحة الصريحة اللبيرة التى هى من ضرورات الملهاة ، لأن بعض الشخصيات كانت تصبح جامدة لا تتحرك لولا وجود دورين . وهى بالرغم من ذكائها شخصية مبتذلة تافهة ، ولعل السبب فى هذا أنها تعمل لحساب غيرها لا لحسابها ، ونحن نجب الشخصيات التى تجاهد من أجل نفسها وبدافع من ذاتها ، وذلك حينما تكون مستكملة أبعادها الثلاثة ومتمشية مع الصراع الصحيح .

تناسق الشخصيات :

أوردجون وطرطوف شخصيتان متناسبتان على طرفى تقيض ، فأحدهما ماذج ممن يؤمنون ايمانا أعمى ، والآخر داهية محتال . المير التى ليست ندا لزوجها على الاطلاق تتمكن مع ذاك من خديعة طرطوف . وداميس وقالير متشابهان من حيث النمط ولا يكادان يستطيعان الوقوف فى وجه الشخصية

المحورية (طرطوف) . ماريان لا لون لها ، فهي كريشة تتقاذفها أخف ريج .
دورين الخادمة تقف فريدة فذة من بين جميع الشخصيات ، ذكية لا تهاب .
وهي أحسن ماتتناسب مع طرطوف . وكم كنا نود أن نراها معه في صراع
متبادل .

وحدة الأضداد :

هذه هي العروة الوثقى التى تربط بين أطراف الرواية . وموضوعا الحب
اللذان يشغلان ماريان وداميس موضوعان هامان بالنسبة اليهما . ورغبة
العائلة كلها فى ألا يعكر عليها طرطوف صفو حياتها ، تجعل أفرادها جميعا
حضورا فى ميدان المعركة . وكانت المير تستطيع بالطبع ترك زوجها ، ونحن
لا ندرى لماذا لم تفعل ، ولعل السبب فى جهلنا السر فى ذلك هو قلة معلوماتنا
عنها ، وقد يكون الحب أو المال هو سر بقائها . ونحسب أن واحدا من
هذين أو هما معا ، هما السبب .

نقطة الهجوم :

ان الأزمة تقع فى منتصف الفصل الأول حينما يقرر أورجون فسخ خطبة
ابنته ماريان لقالير وتزويجها من طرطوف . والنصف الأول من هذا الفصل
هو مجرد عرض ، ولهذا وجب أن تكون نقطة الهجوم انصحيحة السليمة
هى ما قرره أورجون ، وذلك عندما أمكن أن يكون شيء ما معرضا للخطر .

الصراع :

النصف الأول من الفصل الأول يغشاه السكون ، وبعد هذا تتحرك
الرواية نحو أزمتها ونحو ذروتها ، ونراها يأتیان أمواجاً أمواجاً . الا أن
صور الصراع التى تحدث ليست قوية قوة كافية . وذلك لأن معارضة
العائلة لأورجون لم تتجاوز حد الاحتجاج ، وكان الأخرى أن تكون تحديا
مكشوفاً .

الانتقال :

الانتقالات فيما يتعلق بأورجون وطرطوف جيدة . وفي الفصل الثاني ينتقل طرطوف بمهارة من مظاهر التقوى والورع الى بوح صريح بحبه ورغبته في المير ، وهو مع ذلك يحاول تغطية شبقة في ثياب شفافة من العاطفة العلوية المجيدة .

أما أورجون فلا ينفك يتردى في أعماق بعد أعماق من انخداعه بطرطوف . وفي ثنايا الرواية كلما نرى الانتقال يسير ببراعة ورشاقة فيما عدا مواضع قليلة .
النمو :

طرطوف : يسير من المخاتلة الى الهوان والتحقير
أورجون : يسير من الثقة العمياء الى انقشاع الغشاوة عن عينيه ، أما بقية أفراد الأسرة فلا تنمو شخصياتهم ، وهم يبدأون بكراهيتهم لطرطوف ، وينتهون وهم لا يزالون يكرهونه . والنمو الوحيد الذي نلاحظه هو في شخصية المير ، الزوجة الشابة .. وهي تسير من الاستسلام (السلبية المطلقة) الى العمل الحقيقي (الايجابية الفعلية) وذلك بالاحتياط على طرطوف وإيقاعه في الشرك . لكنها تبقى دون أن تتغير في عاطفتها . وكم كان بودنا لو أنها تغيرت من حيث قيمتها الأدبية وأهميتها في نظر زوجها ، أو لو أنها تغيرت من زوجة مطيعة مستسلمة الى زوجة مستقلة .. لكنها لم تفعل .
الأزمة :

تحدث حينما تغرى المير أورجون بالاختباء بينما هي تضع خطتها لكشف طرطوف على حقيقته لزوجها المخدوع .
الذروة :

عندما ينكشف المستور من أمر طرطوفه ، فيأمر أورجون وعائلته بترك المنزل .

القرار :

في نهاية الرواية ينكشف للملك أمر طرطوف الذي كان يوشك أن يجنى ثمرة انتصاره كاملاً ، فيعرف الملك أنه وغد ومجرم قديم سبق أن ارتكب سلسلة من الجرائم في مدينة ليون وهو ينتحل اسماً غير اسمه الحقيقي ؛ فيصدر الأمر بالقبض عليه .

ان المقدمة المنطقية هي : « من حفر جبالاً أخيه وقع فيه » واقحام الملك هنا حيلة ضعيفة لتبرير هذه المقدمة واقامة الدليل على صحتها .

الحوار :

حوار الرواية جيد ، ولا سيما المتصل منه بطرطوف وأورجون ، فكل ما كانا يقولانه يمكن أن ينسجم مع شخصيتهما .

أسباح
للكاتب
هنريك ابسن

ملخص الرواية

انشأت مسز آلفنج ملجأً للايتام على أن يكرس باسم زوجها المتوفى .
ويصل مستر ماندرز - القس - ليتشاور معها فيما إذا كان الأنسب أن
يؤمنوا على البناء . انهم اذا نفذوا هذه الفكرة كان معنى تنفيذها أنهم
لا يثقون في الله ولا يؤمنون به ، واذا لم ينفذوها عرضوا الدار للخطر ، ولا
توافق مسز آلفنج على فكرة التأمين .. لكنها تقول انها سوف لا يعوضها
شيء عن الدار اذا حدث أن أصاب الملجأ حريق .

وكان أوزوالد بن المسز آلفنج قد عاد من الخارج لقضاء يومين .
وأوزوالد هذا شاب فنان تربي بعيدا عن والديه منذ أن كان في السابعة من
عمره . وهو يدين - من التجربة - بنفس الآراء التي استخلصتها أمه من
بطون الكتب .. تلك الآراء التي يستبشعها مستر ماندرز ويجد فيها من
الخطورة ما فيها لأنها أفكار وآراء تعالج الحق في ذاته دون أن تعالج الواجب .
ولمسز آلفنج خادمة تدعى رجينا تولت هي تربيته . ووالد رجينا رجل
كبير سيء السمعة يدعى أنجستراند ، يريد أن يفتح فندقا للبحارة ، ويرغب
من رجينا أن تعمل معه فيه . لكنها مشغولة بأشياء أخرى أهم مما يدعوها
والدها اليه .. ان بينها وبين أوزوالد علائق غرامية ، وهي لهذا تفكر في
ربط أسبابها بأسبابه .. وهنا يلجأ والد الفتاة الى القسيس ماندرز لكي

يقنع ابنته بالقيام بواجبها نحو أبيها ، ولكن مسز آلفنج ترفض السماح لرجينا بالذهاب .

ويشعر مستر ماندرز بأن من واجبه أن يخاطب مسز آلفنج في السلوك الذى تسلكه ، فيذكرها بأنها كانت زوجة غير وفية ، وأنها بعد سنة واحدة من زواجها كانت قد هجرت زوجها ثم لجأت الى هذا القس الذى كانت تربطه بها رابطة حب قديم لكى يضمها اليه ويحميها . والقس يفخر الآن بأنه قد أبى هذا وأنه قد ردها الى زوجها . وهو يعتب عليها ما وقف عليه الآن من أنها توافق ابنها فيما يراه ويعتقده من أن من الممكن أن توجد الحشمة واللياقة خارج نطاق الكنيسة ، أى خارج نطاق الدين . وهنا تبوح له مسز آلفنج بأسرار حياتها الزوجية ، وتكشف له عما كان من حياة زوجها السائبة ، وأن الفضل فيما كان يتمتع به من سمعة حسنة وذكر حميد انما كان مرجعه اليها هى . ثم تذكر له أن زوجها كان مصابا بمرض الزهري حينما تزوجا ، وأن الزواج لم يزد الا خلاعة وفجورا بمضى الأيام . وزاد الطين بلة اعتداؤه على عرض خادمتهما — أم رجينا .. وأن والد رجينا من ثمة هو كاتبن آلفنج وليس أنجستراند .. ولا تكاد مسز آلفنج تفرغ من اطلاع القس على هذه الأسرار حتى نسمع أصوات الغرام بين رجينا وبين أوزوالد فى غرفة الطعام المجاورة .. رجينا وأوزوالد .. أشباح والديهما .. ويخبر أوزوالد والدته بأنه مريض ، وأنه قد ذهب فى باريس الى طبيب كشف له عن حقيقة مرضه ، قائلا : « ان آثام الآباء تظهر آثارها فى الأبناء » ولما كان أوزوالد لا يعرف من أمر أبيه الا أنه رجل فاضل بار نظيف ، وكانت كل معلوماته عنه مستقاة من الخطابات التى كانت تكتبها اليه أمه من أرض الوطن ، فقد انزعج الغلام وطمأن أن مغامراته فى باريس هى التى جلبت عليه هذا المرض .. ثم يبدى لأمه رغبته فى الزواج من رجينا لجعل البقية القليلة الباقية

له من حياته بقية سعيدة .

وتعتزم مسز ألفنج أن تبوح لابنها ولرجينا بالسر الذى يجهلانه ، لكن أنباء مؤلمة مفادها أن الملبأ قد اشتعلت فيه النيران تحول بينها وبين ذلك . وبعد أن يصبح الملبأ أثرا بعد عين ، نعلم أن القس هو وأنجستراند كانا يصليان فى دكان النجارة القريب من الملبأ المحترق . ويصر أنجستراند على القول بأن القس قد أسقط قطعة محترقة من شريط المصباح البترولى على جانب من النجارة . وينخلع قلب ماندروز لما قد يصيب مركزه فى المجتمع بسبب هذا الاتهام ، فينتهز أنجستراند هذه الفرصة للصيد فى الماء العكر . انه يعرض أن يتحمل هو مسئولية الحريق اذا ساعده فى أخذ نصيبه مما تبقى من مال الكابتن ألفنج حتى يستطيع انشاء الفندق الذى يحلم به .. ويعده ماندروز بذلك مسرورا راضيا .

وتفضى مسز ألفنج بالسر الهائل الى رجينا التى تشور ثأرتها ، وتعلن سخطها ، وتصيح بأن من حقها أن تتربى وتنشأ بوصفها ابنة كابتن ألفنج . لا كما نشأت هكذا ضائعة ، لكنها تسر كل السرور لكونها لم تتزوج (أخاها) أوزوالد .. لا لكونه أخاها .. ولكن لأنه مريض بهذا المرض .. ثم تقرر هجر هذه الأسرة وأن تلقى بدلوها فى دلاء أنجستراند . ويخلو البيت الآن على أوزوالد ووالدته .. فيفضى إليها بسر رهيب آخر .. انه ليس يشكو من مرض الزهري فحسب ، بل هو يقاسى من مرض فى مخه .. انها مبادئ الجنون .. وهو يعرف أن هذا المرض سوف يقعده عن كل شئ بمضى الزمن .. حتى عن خدمة نفسه .. وهو يدرك أن رجينا لو عرفت هذا لآثرت أن تقتله وتفضى عليه ، ولهذا فهو يرجو أمه أن تتولى هى هذه العملية . انه يرجو والدته أن تتولى هى قتله .. فذلك خير له من انتظار النهاية البشعة .. النهاية الآتية على كل حال .. ولكن بعد طول العذاب .. ولكن

أمه ترفض أن تفعل ولاسيما حينما يستولى عليها الهلع وهو يطلعها على أقراص المورفين القتالة التي احتفظ بها لتلك الساعة .. ولكن الفجر لا يكاد ينبثق حتى تنتاب أوزوالد نوبة قاسية أخرى .. تجعله يهذى ويسأل عن ضوء الشمس .. وهنا ترحمه أمه وتذكر أن الموت أيسر له من تلك الحال .. وتنهض لتبحث عن أقراص المورفين ..

تحليل الرواية

المقدمة :

ما يتركبه الآباء من آثام يقع اصره على الأبناء

« الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون »

الشخصية المحورية :

ماندرز

الشخصيات :

مسز آلفنج : شخصية مرسومة رسما جيدا . ففى وسعنا تتبع حياتها منذ أن كانت ابنة مطيعة قائمة بواجباتها الى أن أصبحت زوجة شابة مذعورة ، لا تنفك تنشد القيام بواجبها بالرغم من تعاستها الشديدة .. ومنذ أن كتبت عليها الظروف ذلك أصبح هدفها الرئيسى فى الحياة هو اتقاذ سمعة زوجها حتى لا يضار ابنها . وفى خلال السنين التى غبرت عليها وهى تكابد تلك المأساة أخذ عقلها يتطور تطورا غنيا منذرا بالثورة على معتقداتها القديمة التى يسهل لها حالتها الجديدة التخلي عنها بسهولة . انها امرأة قوية مصممة .

مستر ماندرز : ينكشف الستر عن مقدار ورعه واستمساكه بأهداب الدين حينما يرفض أن يمسه الحق .. لقد كان ضميره يتولى قياده طول حياته ، ولكن حينما تعرضت سمعته للخطر فانه يكون هذا الرجل الذى

يحمل مشعل الصدق .. يسمح لضميره هذا بأن تفسده الحاجة والانشاء تحت ضغط الضرورة .

اوزوالد : شاب ذكى ذو سليقة فنية ، لا يؤمن الا بالحقيقة . لقد عاش حياته بما كان يراه مناسباً ، وكان يحكم عليها على ضوء ما كان يرى ، لا من خلال ما كان يسمع .

رجينا : فتاة قوية خشنة ذكية .

انجسترانند : ماهر فى حبك الأكاذيب ، ذو ذكاء فطرى . على أنه لا يضر حقدا ولا يؤذى أحدا .. والواقع أن له سحرا من نوع خاص .
وجميع الشخصيات مستوفية مقوماتها الثلاثة .

تناسق الشخصيات

الشخصيات متناسقة تناسقا بديعا .. فهذه مسز آلفنج ذات العقلية الصافية ، ضد تقوى مستر ماندرز العمياء .. وهذا انجسترانند الداهية المحتال ضد ماندرز الغريز المصدق لكل ما يسمعه . ثم رجينا يذكائها واستقلالها فى التفكير تقابل ذكاء أنجسترانند ولوذعته .. أما أوزوالد فذكى وذو ارادة حديدية .

وحدة الأضداد

يتحد مستر ماندرز ومسز آلفنج فى فكرة المحافظة على ابقاء سمعة كابتن آلفنج وخلقه تقيين نظيفين ، وعلى الحيلولة دون زواج أوزوالد من رجينا مهما كان الثمن لما بينهما من نصف أخوة

نقطة الهجوم

الفصل الأول مثال فذ لحسن العرض وكشف المستور من خلال الصراع الصاعد المتدرج فى نظام ثابت مستقر جميل

الصراع

مراحل الصراع فى أول الرواية أقل مستوى مما نرى فيما بعد حينما يرتفع الصراع بمقياس متصاعد . وكانت النتيجة الرئيسية تتم عن نفسها مؤقتا فى المشهد بين ماندرز وأنجستراند .. وبعد هذا تنكشف بصورة أقوى فى نهاية الفصل الثانى . ثم تهبط الحرارة فى أول الفصل الثالث ، وان ظل التوتر كما هو ، لكنها لا تلبث أن ترتفع ثانية ، وبكل قوتها حتى يكون القرار .

الانتقال

تتخلل مراحل الصراع انتقالات رائعة ، وذلك من أول الرواية ، تلك الانتقالات التى تنتهى بنا الى تصريح مسز آلفنج عن زوجها وأنه لم يكن يبالى بما يفعل .. وأن رجينا هى ابنته غير الشرعية .. ثم هذا المشهد الانتقالى البديع بين ماندرز وأنجستراند ، ثم حينما يفاجئنا أوزوالد وهو يطلب من والدته الزواج من رجينا .. وأخيرا .. ذلك المشهد الذى تفاجأ فيه بكشف سريرة القس - رجل الدين - حينما نراه يوافق على أن يتحمل أنجستراند جريمة حريق الملجأ بتلك الطريقة التى لا شك أنها ثورة على ما رأيناه يستمسك به من مبادئه القديمة . والانتقال فى الفصل الثالث يتصاعد بطريقة منتظمة حتى الذروة نفسها .

النمو

مسز آلفنج .. نرى حماقتها فى اخفاء طبيعة زوجها الحقيقية طول هذه السنين .

مستر ماندرز : ينمو من الخلق القويم المستقيم الى انقاذ سمعته بمجرد

كذبة

أوزوالد : يتطور من حالة عادية طبيعية الى جنون
رجينا : من فتاة قائمة بواجبها تنظر بعين الاعتبار الى مستر ألفنج
وأوزوالد الى فتاة تثور عليهما وتهجرهما .
أنجستراند : ينجح في الحصول على المال اللازم لمشروع فندق البحارة .

الآزمة

قرار أوزوالد الزواج من رجينا (١)

الذروة :

انهيار اوزوالد العقلى (٢)

القرار (الحل) :

بحث مسز ألفنج عن أقراص المورفين

الحوار

جيد وكل كلمة فى الرواية صادرة من صميم الشخصيات

(١ - ٢) حصر الآزمة والذروة فى هاتين النقطتين مسألة فيها نظر ، ولا سيما قرار أوزوالد الزواج من رجينا لأنه قرار خارج عن المقدمة المنطقية للمرحية (آثام الآباء تترك آثارها فى الأبناء) فأى صلة بين قرار أوزوالد وبين هذه الفكرة الأساسية للرواية .. تلك الفكرة التى هى هدف المأساة كما قال المؤلف وهو يشرح معنى المقدمة المنطقية ؟
وفى رأينا أن الآزمة تتركز فى ظهور مرض الوالد «الزهرى» فى ابنه أوزوالد - وهذا يتفق ومنهاج المؤلف فى وضعه أسس هذا العلم .
والذروة تأتى بعد هذا مباشرة ... وهى اشفاء أوزوالد على الجنون ثم الموت . وهذا أيضا يتفق والقواعد التى وضعها الأستاذ المؤلف .
والحكم فى هذا الخلاف متروك لحضرات القراء (د - خ)

مرحبة

الخلاسين Brass Ankte

في ثلاثة فصول

للكاتب

Du Bose Heyward

دى بوس هيوارد

ملخص الرواية

الفصل الأول

لارى Larry هو أبرز أعيان ريفرتون Rivertown المدينة الناشئة في أقصى جنوب الولايات المتحدة .

عندما يرتفع الستار نرى لارى وزوجته روث Ruth وأحد الجيران يتحدثون في قضية آل چاكسون ، إحدى عائلات البيض الذين تجرى فيهم بعض الدماء السوداء . ولارى هو الخصم الأول في هذه القضية ، ومن رأيه أن نقطة واحدة من دم الزوج تجرى في دم الانسان تجعله زنجيا وغير لائق لمخالطة البيض .

وروث - زوجته - في الساعات الأخيرة الآن من حملها ، ولارى يتناقش من أجل هذا فيما اذا كان يصح الذهاب الليلة لحضور مجلس ادارة المدرسة . ولما كان المجلس ينظر في قضية آل چاكسون هناك فهو يقرر الذهاب .

ثم نرى لارى ، فيما بعد ، جالسا فى صحبة من أصدقائه وجيرانه ينتظر أن تضع له زوجته مولوده المنتظر .. وقد جلس الجميع يشربون ويتحدثون فى مسألة آل چاكسون ، وقد قر قرارهم ، كما قر قرار الفئة المحترمة من أهل المدينة ، على منابذة هذه الأسرة وطردها من مدينتهم . ولا يقتصر حديثهم على هذا الموضوع بالذات ، بل هم ينتقلون من مسألة الى أخرى حتى مسألة الخمر نفسها ، ومما يقوله لارى أنه سوف يربى ابنته جون June تربية راقية ، ويتيح لها من التعليم ما يجعلها سيدة عظيمة مثل والدتها .. وأخيرا نرى الطبيب وقد جاء ليتحدث الى لارى .. وهنا يخرج المجتمعون ..

ويتحدث اليه الطبيب فيقص عليه حكاية الخلاسين أو المولدين ، أولئك البيض الذين تجرى فى عروقهم دماء زنجية ، وما سوف يحدث من أسى عن منابذتهم وعزلهم عن المجتمع الأبيض . ويقول له الطبيب ان معظم البيض الذين يشوب دماءهم بعض الدم الزنجى لا يعرفون أن هذا الدم يتدفق فى عروقهم وكل ما يعلمونه هو أنهم بيض خالص .. وان حدث من حين الى حين أن يلد والدان أبيضان مولودا زنجيا .. وهنا تكون المفاجأة المحزنة للزوجين المفجوعين .

ثم يتدرج الطبيب الى القول بأن والدة روث كانت سيدة خلاسية، أى ابنة لوالدين أحدهما أبيض والأخرى سوداء ، أو العكس . وان روث لم تكن تدري هذا ، وأنها كانت تعتقد دائما أنها من أصل أبيض خالص .. والآن .. ها هى ذى تضع مولودا تجرى فى أصلابه دماء زنجية .

الفصل الثانى

لقد رفض لارى أن يدخل غرفة روث فى أثناء نقاهتها .. وقد انزعجت روث لهذا أيما انزعاج .

ويحاول الطبيب التغلغل في حالة لارى الغامضة، عارضا عليه فكره ارسال روث ومولودها الى احدى المدن الكبرى ، أو الى جحيم الريف. فعمل هذا يكف ألسنة الناس عن الخوض في التحدث عنهما ، وتبقى علاقة لارى بزوجته بعد ذلك علاقة خاصة .

وتثور ثائرة لارى ، ويصرح بأنه لا يمتزم على الاطلاق الاحتفاظ بالطفل.. ثم لا يلبث أن يتمالك زمام نفسه بعد قليل ، ويقول انه يمكن أن يسافر في الحال مع زوجته وابنه الى مكان ما .. لكنه لا يخفى جزعه من أن يكون اقدمه على ذلك مثارا لشبهات الناس.. ولا يهتم لارى في هذا كله بقدر اهتمامه بابنته جون ... ان الناس سوف ينظرون اليها نظرتهم الى المولدين ان لم تكن نظرهم الى الزوج .. وهنا يستولى اليأس على لارى ويتملكه القنوط.. ويخرج الطبيب وتدخل روث .. ويعزف عنها لارى أول الأمر ، لكنهما لا يلبثان أن يتضامنا مخزونين مستيئين .. ثم يشرعان في التفكير عن مخرج .. وهذا لارى يريد مغادرة المدينة في هدوء وبلا ضجة وبهذا يستطيعان أن يتركوا الطفل في رعاية أحد المعارف .. حتى اذا مضى وقت كاف عادا ادراجهما ، وأشاعا أن الطفل مريض ثم مات .

ولكن روث لا توافق على هذا .. انها تحب الطفل من صميمها ، ثم هو ما ذنبه ؟ .. انه يحتاج الى أمومتها أضعاف ما يحتاج اليها زوجها لارى .. أو ابنتها جون .

وهنا تقترح جون أن تعود هي الى أهلها .. على أن تبقى عندهم هي ولارى ولا تكاد تنتهى من بسط اقتراحها هذا حتى تدخل لتحزم متاعها استعدادا للسفر .

وهنا يدخل صديقان مخموران من أصدقاء لارى ، فيوشك لارى مما به من ضيق أن يطردهما ، ولو اضطره ذاك الى الاستعانة بسدسه ، لكنه

يفاجأ بدخول أحد الأعيان المحترفين ومعه أحد الجيران ، وهنا يفيق لارى ويخامره الشك .

ويتحول الحديث مرة أخرى الى قضية آل چاكسون التى اهتمت بها احدى جمعيات الزواج فى الشمال وأرسلت أحد الباحثين الى الجنوب ليبحثى موضوعها ، اذ كان من المحتمل تقديم القضية الى المحاكم . وهنا يعود الى لارى قنوطه السابق .. فهذا معناه تدخل المحامين والبوليس السرى .. ويكون فى هذا انكشاف الستر عن سره المكنون .

ان لارى يحاول جهده أن يتغاضوا عن هذه القضية وينحوها جانبا . ويدخل مستر جاكسون فيضم رجاءه الى رجاء لارى .. ويحاول لارى التأثير على الجماعة ليأخذوا برأيه ويلفوا لفه كما يقولون .. لكنهم يصرون على الاستمرار فى نضالهم لتخليص مجتمعهم من عناصر الزواج . ولكن الشك يساور نفوس القوم لما يرون من حماسة لارى فى تبنيه قضية جاكسون .. وهنا يخرج لارى عن طوره ، ثم يخرج عليهم بطفله الزنجى .. ولا يكادون يعرفون السر الهائل حتى ينظروا اليه شزرا ، ثم ينفضوا عنه فى الحال .

الفصل الثالث

نرى روث وقد لبست ملابس السفر وأخذت توقظ لارى من نوم عميق .. لقد اعتزمت فراق لارى الآن .. وفى وسع لارى أن يطلقها فيما بعد .

ثم يذكر لها لارى ما تفهم منه لأول مرة أمرا لم تكن ألفت بالها اليه .. أمرا بهتها وأثار شجونها ... ذلك أن چون هى أيضا فتاة مولدة .. تجرى فى عروقها دماء الزواج .

ولا ترضى روث لابتها أن تمضى موصومة بتلك الوصمة في خضم الحياة ... وهى لهذا تدعو الجيران جميعا فتخبرهم بأن الطبيب يكذب ، وأنها بيضاء خالصة في الواقع الا أنها غامرت مغامرة طائشة مع أحد الخدم الزوج الذى توفى من عهد قريب .

وتشور ثائرة لارى لهذا النبأ - المفترى طبعا - ثم ينقض عليها فيقتلها ويقتل ابنها .. تماما .. كما كانت تنتظر أن تثمر كذبتها .

الكترا تلبس ثوب الحداد (١)

العودة الى الوطن — الجزء الأول (ثلاثية Trilogy)

من تأليف يوجين أونيل

خلاصة

من حديث يدور بين جماعة من الناس يتفرجون على منزل آل مانون Mannon في نيو انجلند نعرف أن آل مانون قوم أغنياء ، وأن والد هذه الأسرة وابنه بعيدان الآن .. لأنهما يحاربان في الجيش في تلك الحرب الأهلية الناشبة ، بينما الأم وابنتها موجودتان في المنزل. ونعلم من هذا الحديث الدائر أيضا أن أهل المدينة يكرهون هذه الأم — كرستين — بسبب جنسيتها الأجنبية ونعرف أيضا بعض المعلومات عن أهم أفراد الأسرة .. ولاسيما هذا النبأ الغريب .. أعنى زواج ديفد عم عزار مانون من فتاة ممرضة مولدة من أصل فرنسي ودم وطني .. « بعد أن اتصل بها » .

(١) اختار أونيل هذا الاسم اليوناني لمسرحيته هذه لتشابه الموضوعين ، موضوع هذه المسرحية ، وموضوع مسرحية الكترا لسوفوكلس، والأورستية لاسخيلوس (وأورست ليوريبيدز) والأصل اليوناني يتلخص في سخط الملكة كلوتمنسترا على زوجها الملك أجاممنون حينما قبل التضحية بابنته الكبرى افجينيا مما جلب عليه كراهية الأم .. فذهب هو الى الحرب ضد طروادة .. وخلت هي لتدبير المكائد والانتقام من زوجها ، فاستدعت الد أعدائه وعهدت اليه بالسلطة وعاشرته معاشرة فاجرة في وجود ابنتها الكترا ولما انتهت حرب طروادة وعاد أجاممنون دبرت له زوجته قتلة شنيعة بمعاونة عشيقها ايجستوس، وعلى هذا فكلوتمنسترا تقابلها شخصية كرستين وأجاممنون تقابله شخصية عزارا والكترا تقابلها شخصية لافينيا وايجستوس تقابله شخصية برانت (د خ)

ثم تمضى الرواية .. فنعرف أن لافينيا تكره أمها بقدر ما تحب أباهما وأخاها .. وأنها صحبت أمها في رحلة الى نيويورك حيث اكتشفت علاقة غرامية بين كرسين (الأم) وبين شخص يدعى آدم برانت هذا البحار الذى كان يزور الأم في المنزل ، وهو يتظاهر بأنه انما يجيء بدافع حبه للافينيا ومطارحتها الغرام . ثم تكشف لافينيا سرا آخر .. إنها تكتشف أن برانت هذا هو ابن تلك الممرضة التى خانها ديفيد يوما .. ثم تزوجها . وهى تحتال عليه حينما تتشكك فى ذلك ، ولا تزال به حتى يعترف لها به .. ثم لا يلبث أن يتشاجرا .. وهنا تنقلب لافينيا على أمها .. وتهدهدها بأنها ان لم تتخل عن برانت وترع ما يجب عليها بوصفها زوجة وفية نحو زوجها عزرا ، فسوف تخبر أباهما بهذه المغامرات والخيانات التى بين الأم وبين برانت ، وبهذا يوضع اسم برانت فى القوائم السوداء فى جميع البواخر ، فلا تقبل أية باخرة أن يشتغل فيها .. وتخضع كرسين وتستسلم .. ولا تخفى عن ابنتها كراهيتها لزوجها ونفورها منه . وتستدرج كرسين حبيبها برانت الى خطة للتخلص من عزرا .. فهو الذى يشتري لها السم ، وهى التى تدسه لعزرا للقضاء عليه .

ويعود عزرا من الميدان ففرح به ابنته وتتولاه بالرعاية والحب ، وتود لو استطاعت فلا تتركه لحظة خوفا عليه من غدر أمها .. لكنها ترغم على اخلاء الجو لهما . وهنا يدور الحديث بين الزوج وزوجته .. انه يصارحها بأنه يحبها وأنه يريد أن يبدأ عهدا جديدا من الزوجية النقية والوداد الصافي .. وهى تحاول أن تسكته عن الاسترسال فى هذا الحديث منكرة وجود ما يوجب مثل هذا القول بينهما أو من جهتها هى على الأقل .

ويكون حديث آخر بينهما فى أخريات الليل ، حينما ينفردان فى غرفتهما .. ان عزرا يشكو من هذا البرود الذى يبدو فى تصرفات زوجته ، وان كانت

مراعية حقا لواجبات الزوجية ، قائمة نحوه بما تفرضه عليها هذه الواجبات..
وهي تبدو باردة بالفعل .. بل متجهمه .. والذي يبدو في تصرفات زوجته
والذي يراها يدرك أن شبح برانت يقف بينها وبين زوجها .. ويتألم عزرا..
ويشتد به ألمه حتى ينقلب هذا الألم المبرح فيكون أزمة حادة من أزمات
القلب .. وهنا تدس له كرستين السم .. ولا يكاد يشعر بالموت الزعاف يدب
في كيانه حتى ينادى لافينيا .. ابنته الحبيبة :. فتسرع اليه .. وتضمه بين
ذراعيها .. وعند ذلك ينظر الرجل الى ابنته مرة والى زوجته مرة أخرى ..
ثم يصرخ : « المجرمة .. انها لم تعطينى دواء .. بل .. سما .. » ثم يسلم
آخر أنفاسه .

وتسأل لافينيا أمها التي تضعف وتنهار .. ولا سيما حينما تجد لافينيا
أقراص السم متناثرة فوق الأرض :. مما يجعل شكوك الابنة حقا لا ريب
فيه .. وهنا تصرخ وتتحبب .. طالبة المعونة من روح والدها المتوفى ..
والاشارة عليها بما ينبغي عمله .. بينما الستار ينزل .

عشاء في الثامنة

Dinner at Eight

اشترك في تأليفها :

جورج كوفمان ، ادنا فوبر

Edna Ferber and G. Kaufman

ملخص الرواية

ملسنت جوردان Millicent Jordan امرأة من نساء الطبقة الراقية تولم عشاء فاخرا للورد وليدى كرنكليف من أبرز أعيان الدولة ، وتدعو معها دكتور ومسر تالبوت ، ثم دان وكيتى پاكارد وكارلوتا فانس ، ولارى رينولت . والتعجب أنها لاتدعو الى هذه الوليمة ابنتها پولا ، فلماذا ؟ والمرحبة تعالج ماسى كل تمن هؤلاء الضيوف ومأساة المضيضة، ومأساة ابنتها پولا ، ثم مأساة الموظفين الخصوصيين لآل جوردان . ونكتشف أن أعمال وليقر جوردان أعمال مضطربة غير مستقرة البنيان ، وان دان پاكارد الذى كان ينتظر أن يساعده ويمد اليه يد المعونة ينتوى أن يغشه ويدلس عليه . ونعلم أيضا أن أوليفر مصاب بمرض فى قلبه ، ولهذا فان يعيش طويلا . وتخدع دان پاكارد بدوره زوجته المنحطة الصغيرة .. وذلك لأنه وان كان يوفر لها مناغم الحياة ، يهملها وينصرف عنها ، فلا تبالى أن تربط أسبابها بأسباب الدكتور تلبوت .. وفى احدى مشاجراتها مع زوجها لاتبالى أن تبوح له بسر حياتها ، لكنها لا تصرح له باسم الشخص الذى تخونه معه . ولايستطيع دان أن يطلقها لأنها تستطيع عندئذ أن تفضح أسرارها كلها وتفضى تصرفاته الملتوية فى دنيا المعاملات وغيرها . ثم تشرع تينا - خادمة

كيتى - تمتص دماء سيدتها ، فتستولى على المبلغ بعد المبلغ ، ثمنا لسكوتها ، وعدم البوح باسم حبيب العمر .. الدكتور تالبوت .

ثم يسأم هذا الدكتور تالبوت من علاقته بكيتى .. وكيف لا .. وهو رجل زير نساء .. وله علاقات قذرة بكثيرات غيرها .. بالرغم من حبه لزوجته لوسى تالبوت ، تلك الزوجة الصابرة الغافرة التى تؤثر الصمت عن مخازى زوجها عسى أن يصلحه الله ويؤنبه ضميره ..

وتمتلك كارلوتا فانس - المثلة السابقة الشهيرة - أسهما فى شركة جوردان ، وتعد بألا تبينع هذه الأسهم . على أنها لا تفى بهذا الوعد ، وتبيع الأسهم لأحد ممثلى باكارد .. وكان رجلا غريرا سهل الانخداع .

ويدعى الى الوليمة لارى رينولت بوصفه أحد بطاقة كارلوتا ، وهو ممثل سينمائى اتضعت به الحال ، لا تزال تربطه بيولا علاقات غرامية ، وإن كانت هذه العلاقات سرا مكنونا لا يعلمه والدنا يولا ، ولا خطيبها نفسه ، بل لا يكاد أحد يعلم أن بينهما أى معرفة أو سابق صداقة . وقد كانت عجرفته وولعه بالشراب سببا فى وقوع شجار بينه وبين وكيله ماكس كين Max Kane الذى كان يحاول أن يعهد اليه بأحد الأدوار التمثيلية بالمرح ويكشف كين القناع عما قد أدت اليه شففته على لارى رينولت وعطفه عليه مما كان يحاول دائما ستره وغض الطرف عنه : وذلك أن لارى لم يكن من قبل أكثر من مادة لسخرية المخرجين وعبثهم .. وحينما يتحقق لارى من أنه لم يعد شيئا .. لا شهرة ولا مالا .. فانه ينتحر .

أما رتشى ، سواق جوردان ، وجوستاف ، ساقى الشراب ، فكل منهما يرغب فى الزواج من دورا الخادمة التى تفضل جوستاف ، ولكنها تصر على الزواج منه وعدم الوقوف بأمر العلاقة بينهما عند مجرد الحب . ولقد تزوجا بالفعل فى اليوم السابق على الوليمة . وعندما يعلم رتشى بذلك يتحدى

جوستاف ويتشاجر معه ، ويجرح كل منهما منافسه . وبعد هذا .. وفي
أمسية يوم الولاية تذكر كارلوتا فالس في حضور الساقى والخدمة أنها
تعرف زوجة جوستاف وأولادهما الثلاثة .

وبينما الشجار ناشب بين الخادمتين اذا (بمزة) الشراب — وكانت تتكون
من بعض الجمبرى وسرطان البحر — (تشيط) على النار وتحترق . وتعلم
السيدة ملسنت المضيضة بهذا .. وبما حدث بين الخادمتين قبل العشاء مباشرة.
ويسافر المدعوان الرئيسيان لورد وليدى فرانكليف الى فلوريدا ، تاركين
مضيفتهما في شبه حالة هستيرية . وعند ذلك تحاول يولا أن تبوح لأمها
بسر حبها للارى رينولت (وهى لا تدري أنه قد انتحر) وهنا أيضا يستأذن
أوليفر فى الانصراف واعفائه من حفلة ما بعد العشاء لأنه يشعر بوعكة ..
ولا تحتل أعصاب السيدة ملسنت فتثور ثورة عنيفة لأنهم يجرؤون على
التنغيص عليها بمشاكلهم الخاصة التافهة .. بينما هى لم تدع الا ثمانية ..
وثمانية فقط الى وليمتها . ولكى تسد العجز بملء مقاعد المتخلفين فانها
تدعو أختها وأخا زوجها .. ولا تكاد تحين الساعة الثامنة حتى يجلس الجميع
للعشاء .

فرحة العيظ
Idiot's Delight

للكتاب روبرت شرود R. Sherwood

ملخص الرواية

تنزل جماعة من الناس في أحد الفنادق بالمنطقة التي كانت فيما مضى جزءا من النمسا ، وهي الآن تابعة لايطاليا .. ففي تلك الفترة التي كانت فيها نذر الحرب بادية في الأفق ، بدليل وجود هؤلاء الضباط الايطاليين في ذلك المكان على الدوام ، وكان من بين النازلين بالفندق الدكتور وولدهرسى Waldersee وهو عالم ألماني كان يتحرق شوقا الى الذهاب الى زيورخ حيث يستطيع مواصلة تجاربه التي كان يجربها أملا في التوصل الى علاج لمرض السرطان، كما كان من بينهم المستر والمستر تشرى Cherry الانجليزيان ، وكانا يقضيان شهر العسل . وكان منهم أيضا هذا الرجل الفرنسي الاشتراكي المتطرف المسيو كلويلرى Quillery والممثل الهزلي هارى فان ومعه فرقته من الحسان الجميلات والشقراوات المكونة من ست بنات ، ثم أشيل ويبر أحد متعهدي التموينات والميرة ، ورفيقته في أسفاره تلك الفتاة ايرين. ويرى هارى فان ايرين فلا يخامرهم شك في أنها هي تلك الفتاة التي بات معها مرة في مدينة أوماها .. لكن ايرين تنفى ذلك .. بينما يندفع مسيو كلويلرى في الفندق صاحبا ساخطا لاعنا الحرب في صورتها البشعة كما تمارسها انجلترا وفرنسا وايطاليا - وأى دونة أخرى .. حتى اذا أعلنت

الحرب بين فرنسا وإيطاليا ، رأينا المسيو كويلرى ينقلب وطنيا فرنسا شديدة الحماسة ساخطا على إيطاليا والإيطاليين .. ويقبض عليه من أجل هذا ويقتل رميا بالرصاص . وفي الصباح تصل جوازات السفر ويصبح في وسع كل الموجودين أن يسافروا ، إلا إيرين . ويعد الدكتور عدته للسفر إلى ألمانيا وقلبه يفيض حسرة على توقف عمله وتجاربه الإنسانية ، كما يأسف أيضا على ما وصلت إليه الدنيا من العداوة والبغضاء .. ويستعد مستر تشرى للعودة إلى إنجلترا للتطوع في صفوف الجيش .. أما وير فيعود لكي يزداد ثروة من وراء مشروعاته العسكرية التموينية .. لكنه لا يزال بايرين التي أبدت ضيقها بأعماله التي لا تتفق والروح الإنسانية .. وهو لهذا يتركها في ذلك المكان بعد أن يرتب لها نفقاتها .

ثم يخلو الجو لايرين وهاري فتعترف له أنها هي نفس الفتاة التي كان يعرفها من قديم — فتاة أو ماها — ويكون هاري هو الرجل الوحيد الذي لم يذهب إلى الحرب .. لقد مضوا جميعا لمحاربة « الشعب الصغير » على حد تعبير إيرين وقد عاد هاري فلم يجد من كانوا نازلين بالفندق .. وينهض هاري وإيرين فيرقصان ويغنيان : « إلى الأمام .. أيها الجنود المسيحيون » بينما المعركة ناشبة من حولهم ومن فوق رؤوسهم ومن تحت أرجلهم .

الحفرة السوداء
Black Pit

من تأليف ألبرت مولتز Albert Maltz

ملخص الرواية

چو كوفارسكى Joe Kovarsky أحد عمال المناجم الذى زج به ظلما الى السجن لاتهامه بالاشتراك فى قتل أحد المدنيين بالديناميت .. ويعود الى بلده ليجد زوجته أيولا تعيش مع أخته مارى وأخى زوجته تونى لاكافتش .. وكان تونى قد أصيب بعاهة فى احدى حوادث المناجم ، وهو ينال من أجل هذا معاشا لا يكاد يكفى لاعالته واعالة أسرته . وشرع چو بالرغم من تسجيل اسمه فى القوائم السوداء للمحكوم عليهم يبحث عن عمل يرتزق منه تحت أسماء مستعارة .. لكن أمره كان ينكشف دائما فيفصل من العمل . ويضطر أخيرا الى العودة الى بلدة أخته ، حيث يمنحه أخو زوجته برسكوت ، مراقب المنجم وظيفة جاسوس على العمال ، فيقبل الوظيفة على بشاعتها مدفوعا الى قبولها بضغط الحاجة ، ولاسيما حينما يجد زوجته حاملا . ويصاب صديق چو المدعو أتسكى Anetsky فى حادثة اشتعال غاز فى أحد مكاتب العمل بالمنجم ، فيؤمر چو بنشر اشاعة بأن أتسكى قد أصيب فى غرفة — ممنوع الدخول اليها — غرفة لم يكن له الحق فى اقتحامها أو القرب منها . وحينما يجتمع العمال للنظر فى موضوع أتسكى تمهيدا للنداء بالاضراب يتقدم اليهم چو بكذبة عن سبب اصابة أتسكى، وبهذا يؤخر الاضراب .

ثم يقهر بروسكوت چو أيضا على افشاء اسم منظم تلك الحركة مهددا اياه
بالفصل ان لم يفعل ثم بالكشف عن وظيفته بوصفه جاسوسا على العمال ،
فيضطر الرجل البائس الى الاذعان لما طلب منه .

وتلد زوجة چو .. ويعقد العمال اجتماعا يجاول چو أن يفضه فيتهم علنا
بأنه جاسوس لأن العلاقات بينه وبين المراقب العام للمنجم على غاية ما يرام،
ولا سيما أن منظم الاضراب قد ضرب ضربا شديدا ثم قتل رميا بالرصاص
أول أمس .

ولا يرى تونى - أخو زوجته - الا حلا واحدا لهذا الموقف البائس .. ان
چو يجب أن يغادر المنجم فى الحال لبحث له عن عمل آخر وخطة أخرى فى
الحياة . أما زوجته وابنه فيبقيان مع تونى حتى يستقر چو ويجد مرتزقا ..
ويذعن چو .. وبينما هو منصرف نسمع ضجيجا وصياحا فى الخارج .. ان
العمال يضربون محتجين صاخبين .

كيف تحد مشتريا لمسرحيتك

لا يقتصر التأليف المسرحى على فئة مختارة لا يتعداها الى غيرها . وليس فى الدنيا كلها رجل ذكى القلب ، نابض الفؤاد ، لم يشعر مرة فى حياته ، أو مرات بشئ يحفزه الى نظم قصيدة من الشعر ، أو كتابة اقصوصة ، أو قصة أو مسرحية .. والكتابة المسرحية تستهوى آلاف وآلاف كل عام ، وهم جميعا يسلمون بأنها منجم من الذهب لا شك فيه .

وقد كتب دويت دير ويان المخرج المسرحى المشهور فى أوساط برودواى مقالا اخباريا فى صحيفة النيويورك هيرالد تريبيون - عدد الأحد السادس من ابريل سنة ١٩٤١ بعنوان : نصيحة من المخرج الى المؤلف ، جاء فيه : « ان الألو ف من رجال الأعمال الذين أرهقت أعمالهم أعصابهم ، والألو ف من الزوجات اللائى تعبن فى بيوتهن من الطبخ والغسل ومسح البلاط وتربية الاطفال ... ان الألو ف من هؤلاء وهؤلاء يقحمون أنفسهم على حرفة التأليف المسرحى المسكينة .. لأنهم لا يجدون حرفة مسكينة غيرها تنفس عن أعصابهم المرهقة ، وتخفف عنهم من برحاء الأعمال ومتاعب البيوت. ولا أحسب أن فى أمريكا ما يشغل هؤلاء الألو ف والألو ف بعد الفرجة على فرق المحترفين من لاعبى البسبول ما يضارع لعبة التأليف المسرحى ، يزجى بها هؤلاء أوقات فراغهم ، سواء كان ذلك داخل المنازل أو خارجها . وأرجوك يا قارئى العزيز ألا تسيء فهم ما أعنى . فلست أقصد مطلقا أن أغض من شأن أحد أو أن أقلل من شأن ما ينفقون فى هذا السبيل من جهود ، بل ان رأى أن هذه علامة طيبة ، ودليل يبشر بالخير .. وكم حدث بالفعل أن ظهر من بين هؤلاء الذين لا خبرة لهم على الاطلاق بقوانين المسرح وتعقيداته الكريهة

أناس كتبوا أشياء لا بأس بها .

فمسرحة Three Cornered Moon مثلا ، ومسرحة : لغة أخرى :

Another Language هما من تأليف سيدتين متزوجتين ، ومسرحة :

نهاية المطاف Journey's End من تأليف مسمار تأمينات متواضع ..

فهذه نماذج من ثمرات ما كتبه تلك العبقريات الديمقراطية من ذوى المواهب المسرحية الفطرية . ان التأليف المسرحى مهنة تفاضل هؤلاء . بل تفاضل من هم أقل شأنا منهم من أهل الركافة والتأليف المتهافت ممن لا يجرون على القرب من خطوطنا الدفاعية الأولى - نحن معاصر المخرجين - أولئك الذين لا يعرفون كيف يضعون ما يراودهم من أحلام فى كلمات وجمل ، ولا كيف يقسمون هذا كله الى مشاهد .. فحتى هؤلاء يتخذون من التأليف المسرحى طريقا رخيصا خاليا من الأذى والضرر للهرب مما يضيقون به من واقع الحياة وحقيقتها المرة « وهم مع ذلك يصرون على أن يكون لتأليفهم قيمة عظيمة غير محدودة لعلاج عملى لما هم فيه » .

ومما يقوله المستر ويمان ان المخرجين لا ينفكون يتطامعون الى روايات جديدة ، وذلك على العكس من تلك الفكرة الخاطئة التى تزعم أن مديرى الفرق لا ينظرون فى روايات الكتاب المجهولين .. ان جميع المديرين وجميع المخرجين فى أشد الحاجة دائما الى الروايات التى يخرجونها ، وثق أن روايتك ستقرأ ولا بد ما دامت مكتوبة فى الاطار المادى المقبول ، وفى صورة الروايات المسرحية المعتادة . والمستر ويمان لا يقصد بكتابتها فى تلك الصورة أن تكون مجلدة تجليدا مزخرفا أنيقا . أو أن تكون الرواية مصحوبة بصور زاهية للشخصيات والملابس والمناظر المسرحية ، أو مشتملة على أوصاف مطولة للشخصيات الروائية ، اذ بديهى أن تكون هذه هى الحالة التى يجب أن تخرج بها روايتك من يدك حين تفرغ من كتابتها

وتتقدم بها الى هؤلاء المديرين أو المخرجين في غير اسراف ولا مغالاة ، فان لم تستطع أن تضمن لها ذلك الرواء . وتكسبها هذا الرواق ، فاعهد بها الى بعض المختزلين المسرحيين ليفعل بها ذلك .

وعلى هذا ، فيجب أن تكون روايتك مكتوبة على ورق آلة الكتابة الأبيض البسيط المنتظم ، وأن تكون خالية من الأخطاء الكتابية ، وأن تكون الكتابة على وجه واحد فقط ، وأن تكون هوامشها فسيحة واسعة من جميع الجهات ، وألا تقل صفحاتها عن تسعين ، وألا تزيد عن مائة وعشرين بقدر الامكان . وأن تكون أوراقها مشبوكة شبكا بسيطا جيدا وبصورة نظيفة بثلاثة دبابيس يسهل فصلها منها ، وأن تكون محفوظة في جلدة أنيقة متينة. ويجب ترك الصفحة الأولى مما يلي الجلدة بيضاء ، وألا يبين على الصفحة الثانية غير اسم الرواية واسمك ، ولا بأس من أن تثبت أسفل هذه الصفحة من جهة اليمين عبارة حقوق التأليف . وفي الصفحة الثالثة تذكر الشخصيات بحسب ظهورهم على خشبة المسرح .

ولا تزدد وأنت تذكر الشخصيات على اثبات أسمائهم .. فلا تطل في ذكر شروح مملّة تتعلق بمادة الموضوع ، كأن تحصي مرات الزواج والطلاق أو تواريخ الحب والمحبن ، وما الى ذلك كله مما لا داعي له اذ أن هذه الاضافات كلها تدل على أنك لا تزال تلميذا بادئا ، وهى الى هذا تخلق طابعا سلبيا لا يسرك في نفس أى قارئ يعهد اليه بقراءة الرواية . فلا تزدد اذن على ذكر أسماء الشخصيات وأرقامهم .. أما كل ما يدور عنهم ويتعلق بهم فسوف يتكشف ويتضح في الرواية نفسها .

ثم يلى ذلك مجمل المشاهد ، وأقسام الرواية الى فصول ومشاهد ، وكللمة قصيرة عن وقت كل مشهد ومكانه – ثم يلى ذلك صفحة بيضاء (ولا بأس من اثبات العنوان مرة أخرى ، ولكن لا شئ أكثر من هذا)

وبعد هذا يكتب : الفصل الأول - المشهد الأول ؛ ثم تحدث عن المنظر حديثاً مقتضياً ، وذلك في النصف الأيمن من الصفحة . واذكر أسماء الواقفين على المنصة عند ارتفاع الستار . ثم ابدأ الحوار ، على أن يكون اسم المتكلم في وسط السطر وكلامه تحته ، لا أن يكون اسم المتكلم في أول السطر ثم يلي ذلك كلامه . واقتصد في توجيهاتك المسرحية بقدر الامكان ، ولتكن توجيهات واضحة مقتضبة ، وبعد هذا تكون مسرحيتك جاهزة ومعدة للإرسال .

ومن الطرق غير العملية إرسال نسخ من روايتك بالبريد الى المخرجين ، كل على حدة ، لا لأن روايتك لن تقرأ ولكن لأنك لن تعلم متى يهتمون بها .. فأحياناً يستغرق ذلك ثلاثة أسابيع أو ثلاثة أشهر وربما مدة أكثر .. ولهذا فأنت في حاجة الى وكيل عنك يقوم لك بهذا كله . ولاتنس أن خمسة وتسعين في المائة من الروايات التي تمثل ، قد بيعت وقدمت للرقابة وأديرت جميع العمليات الخاصة بها على أيدي سماسرة من صنف هذا الوكيل الذي حدثك عنه . وهو رجل متصل عادة بالمسارح ويعرف منها ما هو مفتقر الى الروايات أو غير مفتقر ، والنوع الذي يفتقر اليه . وأجره هو عادة عشرة في المائة من المبالغ التي يحصل عليها المؤلف عن روايته مهما كان شكل هذه المبالغ وإذا كان وكيلك عضواً في تلك الجماعة المعروفة باسم « الجمعية المتحدة للممثلين والمؤلفين » فيجب أن ترفق نسخة روايتك بعشرة دولارات .. هي رسوم قراءتها ، وأنت بهذا تضمن قراءتها بعناية على يد شخص كفء ذي دراية كبيرة بأحوال المسارح ، وسيصلك نقد كامل واف وبمضى الاقتراحات التي تيسر بيعها لأحد المسارح .

فاذا رأى وكيلك بعد هذا كله أن الفرص مهيأة لروايتك دعاك لامضاء عقد ينص على أنه سيجل وكيلك الوحيد لعدة سنوات . أما اذا كان الأمر

غير ذلك ، ولم يشأ أن يأخذ ، وصلك النقد الكامل ، ومعه بيان بالأسباب
التي يعتذر من أجلها عن أخذها . وإذا شعر أن المستقبل قد ينطوى لك على
بعض الاحتمالات ، فقد يتنازل عن أخذ أى رسوم عما يقرؤه لك من روايات .
وإذا كان وكيلك قد تسلم روايتك ووجد لها مخرجا ، فيجب أن تدرج
اسمك في لقابة المؤلفين المسرحيين (١) . وهذه النقابة فرع من رابطة المؤلفين
الأمريكيين (٢) التي تؤدي خدمات حقيقية للكتاب المسرحيين ، وهى تتقاضى
رسوما سنوية مقدارها عشرة دولارات . ومن خدماتها ضمان الاستشارات
القانونية والحماية المجانية ضد اهمال مديرى الفرق والمخرجين . والنقابة منشأة
ناجحة لاتعامل الا مع أعضائها فقط ، وكل مخرج مضطر الى اجابة طلباتها . وعقد
النقابة ينص على ما يأتى : - فى ابتداء التعاقد يجب أن يتسلم المؤلف مائة دولار
كل شهر حتى يتم اخراج الرواية ، فاذا مضت ستة أشهر ولم يتم اخراجها ، يتسلم
المؤلف مائة وخمسين دولارا كل شهر ، فاذا مضت سنة ولم يتم اخراج الرواية
أصبح العقد لاغيا وغير سارى المفعول ، وأصبح المال الذى تسلمه المؤلف
من حقه . فاذا مثلت الرواية لا يمكن أن يقبل المؤلف بعد الحفلة الأولى أقل
من خمسة فى المائة من الخمسة الآلاف الدولار الأولى من اجمالى ايراد الشباك ،
ثم سبعة ونصف دولار فى المائة من الألفين التالين ، ثم عشرة فى المائة من الايراد
بعد ذلك .. و يبلغ متوسط ما يتسلمه المؤلف أسبوعيا حوالى خمسمائة دولار
وكثيرا ما يرتفع نصيبه فى الأسبوع ، اذا صادفه التوفيق ، الى ألف
وخمسمائة دولار .

فهم .. وكتب الله لك التوفيق

(1) The Dramatic Guild.

(2) The Authors' League of America.

مسرقيات أمت بايراد ضخمة

(نقلا عن Yearbook Variety Billboard Index ليرتزماتتل)
أنصبة المؤلفين ذات فئات تصاعدية كما قدمنا . فالخمسـة الآلاف الدولار
الأولى يقبض المؤلف منها ٥ ٪ والألفان التاليان ٧.٥ ٪ وبعد هذا فصاعدا
١٠ ٪ ولما لم تكن الايرادات تسجل أسبوعيا فقد اضطررنا الى : اما اختيار
الحد الأعلى للايراد ، واما اختيار الحد الأدنى وقد اثرتنا اختيار الحد الأدنى.
وربما كان اجمالى الايراد أعلى قليلا أو أدنى قليلا — ولم نذكر هنا أى
ايرادات أخرى .. كايـرادات الاذاعة أو الحفلات المبيعة أو تحويل المسرحية
الى سينما الخ ..

اسم الرواية	عدد الحفلات	الإيراد الإجمالي بالدولار
الحياة مع أبي	٢٧١٨	٨٠٨٥٠.٢٢١
طريق التبغ	٢٢٠٠	٤٥٠٠.٠٠٠
وردة أبي الأيرلندية	٢٥٣٢	٣٥٠٠.٠٠٠
أيها البحار خذ حذرك	٥٠٠	٥٦٢.٠٠٠
مظهر شخصي	٥٠١	١٥٠٠.٠٠٠
ساعة الأطفال	٦٩١	٧٠٠.٠٠٠
ادفنوا الموتى	٩٧	٦٠.٠٠٠
فكتوريا رجينا	٥١٧	١٥٠٠.٠٠٠
الكبرياء والهوى	٢١٩	٣٠٠.٠٠٠
القمر فوق شارع التوت	٣٠٠	١٣٠.٠٠٠
فرحة العبيط	٢٩٩	٧٥٠.٠٠٠
الفتى يقابل الفتاة	٦٦٩	١٠٦٠٠.٠٠٠
الطريق المسدود	٦٨٧	١٥٠٠.٠٠٠
ثلاثة رجال على جواد	٨٣٥	١٠١٢٥.٠٠٠
نوفارتش	٣٥٦	٥٠٠.٠٠٠
الأخ رات	٥٧٧	١٠٢٠٠.٠٠٠
النساء	٦٥٤	١٠٦٣٠.٠٠٠
نعم يا ابنتي الحبيبة	٤٠٤	٧٠٠.٠٠٠
أوقات طيبة	٣٧٠	٥٠٠.٠٠٠
الخدمة الطبية (حيلة المخرج)	٥٠٠	٨٧٥.٠٠٠
شراء لوزيانا	٦٥١	١٠٦٨٦.٠٠٠
لا يمكن أن تأخذها معك	٨٣٧	١٠٣٠٠.٠٠٠
المروج الأخضر	٦٤٠	١٠٦٢٥.٠٠٠
مخز أشد الخزي	٥٥٧	٩٧٥.٠٠٠

ثبت المصطلحات

. A .

Academic	أكاديمى - مختص ببحوث عميقة - عميق البحث - أفلاطونى
Academy (E) Académie (F)	مجمع علمى - ندوة علماء
Accompanists	البطانة - «المذهبية» - بطانة الفنى
Acoustics	السمعيات - العلوم الصوتية
Act	فصل - يمثل
Acting	التمثيل
Acting area	المساحة المخصصة للتمثيل
Action	الفعل (فوق خشبة المسرح) - الحركة- الموضوع
Actor	ممثل
Actress	ممثلة

Types of Actors :

Amateur	ممثل هاو
Boy-actors	ممثلو ادوار الصبيان
Child actors	ممثلو ادوار الطفولة
Girl actors	ممثلو ادوار البنات
Women actresses	ممثلات ادوار النساء
Professionals	الممثلون المحترفون
Character actors	ممثلو ادوار الطرز (التيبات)
Extra actors	الممثلون الاضافيون (الكومبارس)
Heavy actors (villains)	ممثلو ادوار الشر
Juvenile actors	ممثلو ادوار الفتيان
Lead actors (actresses)	ممثلو وممثلات ادوار البطولات
Stars	النجوم
Super	ممثل اعلى (ممثلة عليا)
Super numerary	ممثل اضافى (كومبارس)
Walk-on	ممثل (كمالة عدد) لا يتكلم الا قليلا
Ad-li-	يرتجل - يكمل من عنده اذا نسى (يكفلت)
Adaptability	الموافقة - التكيف - التهيؤ - الملاءمة
Adaptation	التوفيق - التكيف - التهيؤ اقتباس - تحويل عملية كيف المثل بها بين نفسه وبين المواقف التمثيلية

Adapter	القائم بما سبق كله « موزب » . مكيف . موفق)
Adjusting (Adjustment)	ينظم . يرتب . يضبط . يسوى يحكم ضبط . احكام . تقويم . الخ .
Ad infinitum	لا يقف عند حصر
Alto	اعلى طبقات غناء الذكور - المجلجل
Amatory verse	شعر الفزل
Amatorial poetry	شعر الفزل
Antagonist	خضم البطل فى الرواية
Antithesis	نقيض الدعوى
Appeal = attractiveness	جاذبية
Appealing = arousing admiration or sympathy	جذابة - تملك على الانسان اعجابه ومشاعره
Appointments (stage)	الاثاث والرياش المسرحى
Aria	فاصل موسيقى
Artificial	سطحى . تافه
Artificiality	سطحية
Attack	الهجوم . يهاجم
Point of attack	نقطة الهجوم
Counter attack	الهجوم المضاد
At liberty	(ممثل) خالى شغل
Atmosphere	الجو العام للرواية فوق المنصة
(Mood)	الجو النفسى - المزاج النفسى
Audience	الجمهور . النظارة
Auditerium	قاعة المتفرجين
Audition (hearing)	حفلة تجريبية امام قضاة (وتكون مسرحية او غنائية او موسيقية او راقصة
Auleum	ستار يهبط ويرتفع ولا يفتح من الجانبين
Authority	حجة فى موضوعه (ثقة)
Average reader	القارئ المتوسط (القراء الوسط)

. B .

Baby-spot	دائرة ضوئية صغيرة
Backdrop (holding up)	ممثلات اضافيات من بنات المدارس يقفن خلفا ولا يقلن شيئا
Background	خلفية . ظهارة . اساس . منظر خلفي
Baconian Theory	النظرية الباكونية (نسبة الى بيكون)
	وهي التي يزعم اصحابها بان يكون هو الذي وضع تمثيليات شيكسبير
Balcony	شرفة (بلكون)
Elizabethan Balcony	شرفة مطلة على أحد جانبي المنصة
	في عصر اليزابيث (مخصصة لبعض المتفرجين أو الممثلين أو للفرقة الموسيقية)
Bald-headed row	الصف الأول من مقاعد « الصالة »
	(وكان يخصص فيما مضى للطاعنين في السن أو الاغنياء الموسرين)
Ballerina	الراقصة الاولى في الباليه
Ballet	الرقص المسرحي الموسيقى (الباليه)
Balletomane	الرقص المسرحي الموسيقى الحماسي
Balloon	يلقى متحمسا بصوت مدو
Ballroom theatre	مسرح الباليه
Ballyhoo	تعبير دارج امريكي للمبالغة في الاعلان عن الرواية لاجتذاب المتفرجين (ويرادفه عندنا - التظليل !) وخصوصا في الاعلان والسينما
Bands	فرق الممثلين الجواله في الريف
Bard-of-Avon	شاعر آفون (من القاب شيكسبير)
Bare stage	منصة بلا مناظر ولا اشعة
Barker (shouter = clamorer)	« المطيباتي » في المسرح
Barnstorms	حفلات الأجران (اشبه بحفلات الموالد عندنا بعد ضم القمح)
Beam	الساتر الضوئي في مقدمة المسرح
	لحماية ابصار المتفرجين
Benefit performance	حفلة يعطى ايرادها للممثل الاول او الممثل الأولى -
	وكانو يفضلون ايراد الليلة الثالثة في القرن ١٧
Bet	براهن
You bet !	أؤكد لك - اراهنك (تراهن !)
Billing	قائمة بأسماء المؤلف والمخرج والمدير والممثلين والممثلات الخ . (مرتبة أبجديا)

Bit-part	دور صغير جدا (من سطر او سطرين)
Black face	قناع اسود (يلبسه البيض لتمثيل ادوار الزنوج)
Blackout	الوقوف بالمشهد عند نقطة مشوقة
Black-wax	شمع اسود لاختفاء اسنان الممثلين
Blank verse	شعر مرسل (بلا قافية)
Blizzard head	شقراء حسناء تصلح للتلفزيون لينصب على راسها بهر من الضوء
Blow the show	هرب المتعهد او المخرج او الممثل ... الخ من الحفلة وعدم قيامهم بتعهداتهم
Blow up	آخونه ذاكرته - ينسى النص - ينسى
B.O. (Box Office)	اختصار مسرحى لشباك التذاكر
Board	١ - صوان التذاكر ٢ - الهيئة الادارية والفنية للمسرح
The Boards	المنصة - خشبة المسرح
(to go on the boards)	ينتظم في سلك الممثلين
(to walk the boards)	ظهور الممثلين وحركتهم فوق المنصة
The Book	نسخة الرواية (وهو اصطلاح امريكى)
Booking the play	استئجار حفلة من الرواية لعرضها على مسرح آخر
Booking an actor	السماح لممثل للعمل في فرقة اخرى (ان لم يكن مشتركا في الرواية المعروضة)
Border	ستارة - صف من الانوار الامامية في المنصة
Border light	عدد من عاكسات الضوء الفردية لاضاءة المنصة من اعلى ولمزج الاضواء المطلوبة
Box-office	بيان لحسابات المسرح او الشباك
Box-set	منظر من ثلاثة جدران (الجدار الرابع مرفوع طبعاً للمتفرجين)
Brass = brasso	الفناء او المغنى بصوت واطىء
Brace-cleat	نظام يربط المنظر بموجبه في سياج المنصة
Brace-jack	زاوية قائمة لربط اجزاء المنظر
Break-up	يربك « يلخبط » (الممثل حينما يمزج مع ممثل آخر فينسيه كلامه)
Breakaway scenery	منظر يتغير تلقائيا (بتغيير الاضاءة او بحيل اخرى دون انزال الستار)
Breaking	انتهاء العرض
Bridge	جسر «كوبرى» الاضاءة اعلى المنصة

Brief	الدخول مجاناً الى المسرح
Broadcast	بديع
Broadcasting	الاذاعة
Radio-broadcasting	الاذاعة بالراديو
Broadside	لوحة الاعلان عن الرواية
Brushoff	(يتخلص من) وهو اصطلاح مسرحى
Buffoonery, The rollicking	الشعبذة الزائطة
Build	توجيه المسرحية نحو الذروة
Burlesque = Burleycue	هزلية ماجنة أو عرض موسيقى مرح
Burlesque Queen	فنانة هزلية تخلع ملابسها بالتدرج
Burletta	في أثناء التمثيل أو الرقص
Burnt cork	المشاهد الاستعراضية المرحية
Business Administration	فلين محروق لتسويد الوجه
Buskin	ادارة الاعمال المسرحية
	المأساة اليونانية (اصطلاح يونانى قديم)

. C .

Cackle (Sl. E.)	حوار (دارجة انجليزية)
Call	لوحة اعلانات فيها توجيهات للممثلين
Call board	لوحة اعلانات فيها توجيهات للممثلين في الرواية المعروضة
Call-boy	مناد . منبه الممثلين الى اقتراب دخولهم ستارة من الخيش
Canvas & sword plays	الروايات كثيرة الضرب والطعن والمبارزة
Cloak & sword plays (swash-buckling plays)	
Carriage trade	زبائن المسرح الاثرياء (تعبير في بعض جهات أمريكا)
Cars of Thespis	عربات تيسس (في اليونان) ويستعملها المسرح الشعبي اليوم
Cast	هيئة الممثلين في الرواية (الشخصيات المسرحية)
Cast	يوزع الادوار
Cacters	مشايات بعجل مثبتة بأسفل المناظر لتحريكها حيث تطلب
Casting agent (a go between)	سمسار (بين الممثلين والمخرجين في المسرح والسينما)
Castrum (castle)	منظر على شكل قلعة
Ceiling	ستارة سقف (للايهام بوجود سقف حقيقي)
Cencor	الرقيب
Censorship	الرقابة
Central figure (protagonist)	البطل الاول في الرواية
Character actors	ممثلو الطرز - (التيات)
A well rounded character	شخصية مرسومة جيدا
Characterization	رسم الشخصيات
Chew the scenery	يهذى - (يهلوس خصوصا اذا نسي النص)
Chorea	رقصة - فرقة راقصات
Choreography	علم الرقص

Choregus	ممول الاخراج فى المسرح اليونانى (الخوريجس)
Choregus	ممثل دور ملك سماوى
Choric = choreal	انشادى
Chorister	منشد
Chorus	فرقة المنشدين (الخورس)
Chorus-boy	أحد المنشدين
Chorus-girl	أحدى المنشدات
Chronicle play	مسرحية تاريخية - أخبارية (حماسية وطنية)
Chum (word play)	تورية - تلاعب بالألفاظ
Circus	« سيرك » - ملهى تعرض فيه ألعاب حيوانية
Civic theatre	مسرح فنى لا يهتم بالناحية التجارية
Clamus	عبارة مسرحية فضفاضة (المسرح اليونانى)
Clap-trap	يستدر إعجاب المتفرجين بوسائل رخيصة
Clapper	آلة مسرحية لعمل (هيصة) حينما يصفق المتفرجون
	لمضاعفة طابع الإعجاب بالرواية وبالتمثيل (مهيسة !)
Clean house	حفلة تمثيلية مبيعة
Click	نجاح كامل للرواية فنيا وماليا
Climax	ذروة
the precise moment of...	اللحظة الحاسمة فى الذروة
Clippings	نقدات - مراجعات
Closet drama	مسرحية تقرأ ولا تمثل (للمتعة الأدبية)
Closing notice	إعلان للممثلين عن آخر رواية ستمثل
Clown	بهلول (بهلوان . مشعوذ . مضحك)
Clown-white	دهان أبيض لأوجه المضحكين
Cognoscente	(كوينوشانتى - أدعياء العلم والفن)
Cold cream	« كريمة » لاعداد المكياج
Colour wheel	عجلة الألوان الضوئية
	(ذات ألواح متعددة الألوان مصنوعة من الجلاتينة وتدار لاعطاء الألوان المطلوبة)
Comedian	ممثل متخصص فى الأدوار المضحكة

Eccentric comedian	مضحك بوسائل آلية
(Comedy & Comic)	لمعرفة انواع الملهاة وعناصر الضحك نرجو الرجوع الى كتاب علم المسرحية (ترجمتنا)
A fine comedy	ملهاة غير مبتذلة
Comica accesa	فتاة صغيرة ممشوقة في الملهاة المرتجلة
Comico accesa	فتى صغير معشوق في الملهاة المرتجلة
Comicer	المضحك الرئيسى (الكوميديان) في الفرقة الكوميدية
The straight man)	وعكسه الممثل الجد
Commedia dell' arte	الملهاة المرتجلة
Commentator	المهرج الذى يعاقب على الحوادث للاضحاك
= jester = harlequin	
= master of revels =	
master of ceremonies	
Commercial theatre	المسرح التجارى (يهتم بالربح قبل الفن)
Company	(انظر Stock)
Comparative method	الطريقة المقارنة التحليلية
Complimentary (gratis)	الدخول بالمجان
و هى اشيع اصطلاحات اندخول المجانى ومثلها Courtesies و Passes : الخ	
Concertatore	مخرج الملهاة المرتجلة
Concote	يطبخ . يلق (ولا سيما حينما ينسى النص)
Conflict	الصراع
Static conflict	صراع ساكن (بطيء جدا)
Jumping conflict	صراع وائب (يحدث في غير تدرج)
Rising conflict	صراع صاعد (متدرج قوى مستمر)
Overshadowing conflict	الصراع الذى يشعرا بوشك نشوبه
Conversation piece	مسرحية كثيرة الكلام قليلة الفعل
Copyright	حقوق : التأليف . التمثيل . الازاعة . الخ ..
Corker	متلف الرواية (اصطلاح انجليزى على الممثل الذى يتسبب في اطلاقها)
Coryphee	راقص باليه
Costumes	الملابس والازياء المسرحية
Costumers	(بائعوها وصانعوها)
Counter plot (sub-plot)	عقدة ثانوية الى جانب العقدة الاصلية

Counterpoint	التلحين المركب
Country theatre	المسرح الريفي
Coup de théâtre	رواية ناجحة جدا فنيا واداريا
(A theatrical hit)	وكذلك الحيلة المسرحية المثيرة ذات المظهر الخلاب
Cradle	اطار لتكوين الاضواء الارضية
Crash the gate	ينجح في الدخول مجانا (!)
Crepe-hair	شعر صناعي من الصوف للبروكات
Crescendo	التطور الموسيقى نحو القمة
Crisis (dramatic)	الازمة في المسرحية
Critic (dramatic)	ناقد مسرحي
Criticism (dramatic)	التقد المسرحي
Second-string critic	ناقد غير فني (فالصو !)
Second-rate critic	ناقد غير فني (دمي - زائف)
Cue	تلميحة (الممثل لزميله ليبدأ بعد أن يوشك هو على الفراغ من الكلام)
To clip the cues	الممثل يتلف التلميحات على زميله عامدا
Curtain	ستار
Emphatic curtain	انزال الستار عند موقف مؤثر أو كلمة مؤثرة
	(وقد أصبح ذلك اقرب الى الافتعال)
Curtain calls	انزال الستار بطريقة طبيعية
Cut-rate admission	بروز الممثلين للتحية بعد نزول الستار
Cyc = cyclorama	الدخول بثمن مخفض
	ستار خلفي عليه منظر مرسوم

. D .

Dance	رقص - يرقص
Types of dancing :	
Tap-dance	رقص توقيعى بالقدم
Rhythmic dance	رقص ايقاعى
Acrobatic dance	رقص بهلوانى (اكروباتى)
Erotic dance	رقص غزلى (غرامى)
Ballroom dancing	رقص زوجى (مشترك)
Chorus dancing	رقص انشادى (فرقة من خمسين منشدة)
Ballet	الباليه (وهو التعبير بالحركات الجسمانية)
Clog dance	رقص توقيعى بأحذية خشبية
Dance drama	المسرحية الروسية الراقصة
Dance interludes	فواصل مسرحية راقصة
Dead stick	الممثل الذى يتلف المشهد بسوء تمثيله (اصطلاح انجليزى)
Dead wood	التذاكر غير المباعة بعد انتهاء الحفلة
Debut	اول مرة يقف فيها الممثل على المنصة فى حياته
Decide	يقرر
Decision	قرار . حل (للموقف او الرواية)
Preparatory decision	قرار تحضيرى
Immediate decision	قرار فورى
Declaim	يلقى القاء حماسيا
Declamation	اللقاء الحماسى
Demacration (Line of)	الخط الفاصل
Denouement	حل عقدة الرواية (القرار - الحل)
Deus ex machina	الاله من الآلهة (العامل الالهى) (فى مسرحيات يوربيدز)
Dialect part	دور نمطى (يتكلم فيه الممثل بلهجة اقليمية او اجنبية)
Dialectic	ديالكتيكى - جدلى - كلامى - توضيح معانى الكلام
	(فى مصطلحات مجمع اللغة : ضرب من الحوار والمناقشة والاستدلال لا يلتزم اساسا يقينيا - وعند كانت قسم من اقسام نقد العقل)

Dialectic principles	مبادئ جدلية
Dialogue	المقولة (الحوار)
Dicky bird	ممثّل ومغن في وقت واحد (اصطلاح انجليزى)
Diction	النص . الأسلوب . التعبير . المنطوق
Diggers	تجار التذاكر في السوق السوداء (اصطلاح أمريكى)
Dilemma	ورطة . اختيار بين امرين احدهما مر بعد
Dimension	(الأبعاد الثلاثة للشخصية الروائية عند لاجوس أجرى)
(The three dimensions of a character)	مظلمات الضوء
Dimmers	سخري . تمكّمى
Diogenic	بدير . يخرج
Direct	الإدارة - الأخراج
Direction	مدير . مخرج
Director	متكلمة . مذمعة . ملقبة مسرحية
Disease	(مناوجست)
Dithyramb	(فى اليونان - الدثرام) اغنية لباخوس - تسبيحة باسم دونيزوس
Diva	رئيسة المغنيات فى الكورس
Diversions	تسلّيات - ملاه - ألوان للهو والتسلية
Do a bordy	يسقط ميتا فوق المنصة (تمثيلا) وهو تعبير دارج
Double	الممثل الذى يمثل نفس الدور مع ممثل آخر
Doublage	الدبلجة (عمل نسخة ناطقة بلفسة أخرى للفيلم الناطق) (ترجمة ناطقة)
The double clock system	نظام اطالة زمن الرواية
Doubling in brass	تمثيل دورين فى رواية واحدة
Folk drama	مسرحية الاساطير الشعبية
Downstage	الجزء السفلى من المنصة من ناحية الجمهور
Drama	مسرحية
Dramatic + al	مسرحى - مؤثر
Dramatisation	التحويل إلى مسرحية - المسرحة
Dramatis personae	الشخصيات المسرحية

Dramatist	الكاتب المسرحي
Dramaturgy	أصول الكتابة المسرحية
Dramaturge = Dramaturgist	كاتب مسرحي
(Drama, Dramatos — draein = to do)	(عن اللاتينية واليونانية)
(Dramatourglia = Dramatourgos = playwright)	(عن اليونانية)
(Drama & Ergon = a work)	
Drop-scene	ستار عليه منظر
Dumping seats	بيع التذاكر بأقل من ثمنها قبل رفع الستار
Dumb show	(وذلك بواسطة مندوبين يرسلهم المسرح بعيداً عن الشباك !) جزء تمثيلي صامت على نغمات الموسيقى (أشبه بالباتوميم)

Editio princeps	الطبعة الأولى من كتاب أو رواية
Editorial	المقالة الافتتاحية - أو الرئيسية
Elocution	اللقاء بطريقة مسرحية
Emploi = (line of business = department)	خط الأدوار التي يصلح لها الممثل - الصلاحية الدورية
Entrance	دخول الممثل إلى النص
Entr'acte (intermission)	استراحة
Entremés	فصول مضحكة تعرض بين الفصول الأصلية
Environment	البيئة
Epigramic — al verse	شعر الأمثال
Epilogue	خطبة ختامية باقيها ممثل في آخر الرواية (قديما)
Episode	قصة استطرادية - حادثة قصصية
Escapist	أى لون من الأدب لا يمت إلى المجتمع بصلة (ولذا يكون عاطفيا خياليا)
Espouse	يتعصب له . يستحسن
Espousal	تعصب . استحسان
Exit	خروج الممثل من النص
Exodos	آخر نشيد في المسرحية اليونانية ويدور حول العبرة من الرواية
Experimentation	التجريب
Expose	يعرض . يكشف . يشرح
Expose himself	يكشف عن دخيلة نفسه
Exposition	الكشف عن مستور الأشياء - العرض المسرحي
Expressionism	المذهب التعبيري
	(تجد جميع المذاهب المسرحية في ترجمتنا لكتاب علم المسرحية)
Extempore acting	تمثيل ارتجالي بدون تحضير (على البدهة)
Exteriors	ستائر مصورة تمثل الواجهات والأعمدة الخ ..
Extra (walk-on)	ممثل إضافي (كومبارس)
Extravaganza	قطعة أدبية مبرقة مسرحية هزلية موسيقية كثيرة الزخرف والمبالغة
Eye shadow	الوان شحمية لكياج العيون

. F .

Fabula Atellana

طراز خشن من المسرحيات الرومانية
تصف الحياة في المدن والقرى
الصغيرة وصفا فكاهيا

Fabula Palliata

١ - الطرز الشعبية في ملاهى بلوتس وتيرانس الرومانيين (اقتباسا عن المهادة
اليونانية الحديثة) ٢ - الشخصية المسرحية الطاعنة في السن سريعة
الغضب ٣ - الجنود المتفادون بشجاعتهم وهم لا شيء ٤ - الذين
يحبون ان يحمدا بما لم يفعلوا ٥ - العبيد المضحكون ٦ - المتعاملون
مسرحية رومانية تتناول سلوك اهل
المدن

Fabula togata

مسرحية رومانية سلوكية

Fake = ad lip.

الممثل يكمل من عنده اذا نسي النص
(يكافى)

Familien-Katastrophe

التمثيلات التي تتناول حياة الاسر
(شاع هذا الاسم بشيوع المذهب الطبيعي في المسرح الالمانى بعد سنة
١٨٥٠)

Fantastic

خيالى . اسطورى

Fantasy

مسرحية خيالية اسطورية

Fantoccini

قره جوز

Farce

مهزلة (مسرحية هزلية لا ترمى لغير
الضحك)

Farce-comedy

ملهاة تغلب عليها صبغة الهزل

Fas et nefas

الحق والباطل

Fat

١ - خطبة اخبارية جيدة ٢ - اسطر
سهلة يقولها الممثل بطلاقة

Hokum

٣ - كلام فارغ

Fat part

دور رئيسى في الرواية

Feast of Fools

عيد الحمقى (لون من الحفلات

المسرحية اخترعه اليونانيون في القرن العاشر في القسطنطينية لانقاذ الشعب
من العادات الوثنية المسرحية ، ثم فشا في فرنسا وانجلترا بعد ذلك)

Feast of the Boy-Bishop

عيد الشماس

(لون من المسرحية الدينية عرفت انجلترا في القرن الثالث عشر)

Featured actor

ممثل يلى في المرتبة بعد الممثل الاول
(وذلك في الاعلانات)

Feed (prompt)	يلقن
Feeder	ممثل يمهّد بكلامه لكتبة يقولهـا
Feign	المضحك الأول - مفعل
Feyntes (secrets)	يتظاهر بـ
Figurantes	آلات لأحداث المؤثرات المسرحية
Finale	راقصات الباليه
Fireproof Curtain	آخر نمرة في العرض الموسيقى
Fit-ups	الستار الذى ينزل أمام الستار العادى
Fizzer	قبل بدء التمثيل بخمس دقائق (وقد بطل العمل بهذا تقريباً)
Flag (Curtain)	الفرق المسرحية الجواله التى تحمّل
Flat	امتعتها اينما ذهبت
Flies	الحفلة الناجحة جداً (اصطلاح
Floating Stage	انجليزى)
Floating Theatre	الستار
Flood-lighting	منظر مرسوم على ستار أو الواح
Flop	الفضاء الموجود فوق المنصة كلها
Fluff	نوع من المنصة المتحركة التى تيسر
Folio	للمخرج اعداد اربعة مشاهد أو خمسة متلاحقة
Follow	مسرح عائم (فى سفينة)
Follow-spot	فيض من الضوء
Foot lights	اخراج مسرحى ساقط
Foundation	يفهم بكلمات غير مفهومة (مكان
Four walls	الكلمات التى نسيها !)
Foyer	المجلد الأول الذى طبع من مسرحيات
Front of House	شيكسبير
Full House	تتبع الممثل بمسقط النور حيثما ذهب
Full set	على المنصة
Fundamentals	مسقط الضوء يتتبع الممثل حيثما ذهب
	الأضواء الأرضية فى مقدمة المنصة من
	الداخل
	الأساس (اعداد الوجه المكياج)
	المسرح يؤجر بلا خدم أو اداريين
	ردهة المدخل فى المسرح
	١ - الصالة ٢ - الجمهور نفسه
	حفلة كاملة لا اماكن خالية فيها
	استخدام المنصة بكاملها فى الرواية
	الأسس

Full-dress rehearsal	تدريب بملابس كاملة
At Full-tempi - At Full-tempo	الالقاء أو الحوار أو الفعل في سرعته الكاملة المناسبة
Full-light	اضاءة كاملة
Full-colour	لون عميق
Full-face	مواجهة الممثل للمتفرجين
Full-tone	الصوت المناسب في الالقاء (الذى يسمعه الجميع دون اجهاد)

. G .

Gagging	خروج الممثل عن النص - مزاحه مسع الجمهور
Gags (indecent jokes)	نكات مبتذلة
Gala evening	حفلة نسائية خاصة (مدرسية مثلاً)
Gallery	البلكون - الدور الثانى من البلكون
Gamin	شريد . مجهول الاصل
Gelatine	الواح الجلاتينة الملونة على مساقط النور
Going clean	نقاد التذاكر كلها
Good Theatre	القطعة المسرحية الناجحة
Grand Guignol Style	نمط الجران جنيول (روايات الرعب والفرع)
	(نسبة الى مسرح بهذا الاسم انشئ في مونمارتر بباريس سنة ١٨٩٧ اهذه الروايات)
Grease Paint	الوان شحمية لمكياج الوجه
Green-room	حجرة انتظار المؤلفين والمخرجين والمدير خلف الستار
Grip	عامل صغير لمساعدة نجار المسرح ومن على شاكلته
The box-office gross	اجمالى ايراد الشباك
Ground plans	تخطيط المشهد وادواته على الارض
Ground row	ستائر أرضية لتكملة المنظر من تحت
Grouping	توزيع المجموعات فوق النص (التجميع)
Guest Artist	فنان زائر (يعمل بفسح حفلات مع الفرقة)

. H .

Half-hour !	(باق على ارتفاع الستار) نصف ساعة!
Hallucinations	تعبير مسرحى ينادى به المادى او المدير للتنبيه على موعد ارتفاع الستار
Ham	تهيؤات . هلوسة . تخبيلات
Hand Properties	الممثل البالغ منتهى القبح فى تمثيله - الممثل المتصنع
Hand Props	الأدوات المسرحية الخفيفة
Hand Bills	الأدوات المسرحية الخفيفة
Hanging the show	اعلانات اليسد عن الرواية والمؤلف والممثلين الخ . .
Hard wood	تركيب لمنظر واضوائه
Haughtily	تذاكر بثمان مخفض
Hearings	بعجرفة . بصلف
Heavy (the) = Villain	حفلات تجريبية يحكم فيها قضاة
Histrion	الاسم المسرحى للشرير فى الرواية
Hit	اسم الممثل أو المهرج فى المسرح الرومانى
Hokum	ابراد الشباك اذا بلغ رقما قياسيا
	الكلام الفارغ أو السخيف الذى يوضع للضحك فقط
Holding up the back drop	البنات الكومبارس ممن لا عمل لهن الا الوقوف للزينة فى مؤخرة المشهد
Hoofer (dancer) = Heel-beater	راقص
Horse-play (rough and tumble)	مزاج خشن
Hot-light	ضوء مركز (تعبیر تليفزيونى)
House	الجمهور المتفرج
Full House	جمهور كامل (ليس هناك مكان خال)
Poor House	متفرجون قليلون
Humoturs (comedy of)	ملهاة الطرز . النماذج . «التيبات»

Imitation	المحاكاة • التقليد (نظرية)
Impersonation (male)	نساء يقمن بأدوار الرجال
Impersonation (female)	رجال يقومون بأدوار النساء
Impress	يتترك طابعه في
Impression	طابع (أثر ذهني)
Impressionism	الانطباعية - المذهب التأثري
Improvisator	مقسم (مقسماتي)
Improvise	يرتجل بدون تحضير (يكمل من عنده إذا نسي النص)
Incidental Music	موسيقى لمصاحبة التمثيل فقط
Incidents (actions)	الأحداث التي يتألف منها الموضوع أو الفعل
Inconsequential	غير منطقي (بلا مقدمات)
Ingenue	بنت صغيرة في رواية
Inner stage	منصة داخلية في المنصة العامة
Innuendoes (erotic)	زقائن أدبية غرامية صارخة
Inset	مشهد داخلي في مشهد عام (تركيبة خاصة في التركيب العام)
Interior Dialogue (aside)	حوار جانبي غير الحوار العام المسموع
Interiors	التركيبات التي تمثل المناظر الداخلية
Interlocutor	مشترك في الحديث
Interlude	فاصل
Intermission	استراحة
Interval	استراحة
Intricate	مفقد
Intrigant (Intriguer)	دساس
Intrigue	دسيسة
Introit	نشيد ديني
Intuit	يعرف بالبدية - يدرك بالبصيرة
Intuition	البدية . البصيرة . الوجدان
Intuitive	بدئي - من أعمال البصيرة - وجداني
Invective Comedy	ملهاة كثيرة السباب
Inventive (Creator)	مبتكر • خلاق • بارع في الاختراع
Irony	التهمك • السخرية
Suave irony	سخرية لطيفة

Irrision
Irritable
Irritant
Irritative
Item

التهمك . السخرية . الاستهزاء
سريع التهيج . حاد الطبع
مهيج . مثير (ياجو)
مهيج . مثير
فقرة

- ل -

Jabber
Jabberer
Jack
Jackass
Jacobin
Jadish
Jail-bird
Japanese lantern
Jauntry
Jerkin
Jester
Jet d'eau
Jewel-case
Jewelled
Jilt
Jinglet
Jingling

يثرثر
ثرثر (غلباوى)
بيرق - راية
أحمق . مغفل
متآمر . ثورى
متمرد . امرأة سائبة
معتاد الاجرام (رد سجون)
مصباح يابانى
مرح . بحبوح (مفرفش)
صدار . عنترى . ستره قصيرة
مهرج
نافورة - فوارة
علبة الحلى - علبة جواهر
مرصع بالجواهر
غندورة - مخادعة فى غوامها
جلجلة - جرس صغير
شخشخة . جلجلة . دندشة
جذل . مزققط

At high jinks

Jobber
Job's news
Job's post
Jocose (Jocular)
Jocund
Joint Stock Theatrical Group

ممثل غير مستديم - باليومية
أخبار شؤم
نذير شؤم
ماجن . هازل . فكه . مداعب
خفيف الروح
فرقة مسرحية بالخاصة (توزع ارباحها
على اعضائها بالانصبه)

Joker
Jokesome
Jollify
Jolly
Jovial
Joyance
Joyous

مضحك . هازل
هزلى . دعابى
يعربد . (يهيص)
خفيف الروح (بحبوح)
يشوش (هليهلى)
ابتهاج - استمتاع
مبهج

Jubilance	طرب . تهلل
Jubilation	تهليل — تهيص — زقطه
Jubilée	يوبيل
Diamond Jubilee	يوبيل ماسى (٦٠ سنة)
Golden Jubilee	يوبيل ذهبى (٥٠ سنة)
Silver Jubilee	يوبيل فضى (٢٥ سنة)
Juggle	حيله . شعوزة
Juggler	مشعوز (مفلس)
Jugglery	مشعوز
From the jump	منذ البداية . من الأول
Jumper	بلياتشو — صدار — مشاح
Jumping	الصراع الوائب — الوئب
Junket	مادبة حلوى . فرح . عيد
Junto	مجلس سرى . جلسة سرية
Just	لعب الجريد — محايصة
Justification	تزكية . تبرير
Justify	يزكى — يبرر
Jury	جمهور أول ليلة فى الرواية
Juvenile	أدوار الشباب (حتى ٢٥ سنة)

. K .

Kaleidoscope	نظارة للألوان والأشكال الجميلة
Kalology	علم الجمال (كالولوجيا)
Out of keeping	خارج على المألوف . مخالف للذوق
Ken	بصيرة . نظرة
Kermess	احتفال . مهرجان
Kermis	احتفال . مهرجان
Kettledrum	نقارية . طبلة . حفلة شاي
Key (music)	سلم موسيقى
To key a role	يضبط نفمة الدور
Out of kilter	خارج على النظام (مهرجل)
Kiosk	كشك . جوسق
Kirmess	مهرجان . وليمة — تميميد
Kiss the dust	يقع صريعا
Knicker-bockers	سروال (بنطلون قصير)
Knickers	سروال (بنطلون قصير)

. L .

Lampoon	مشهد لامز محشوب بالهجو المقذع - قذف
Landscape	منظر برى
Lay'm in the aisles	الممثل فى وضع يमित المتفرجين من الضحك
Lazzi	حيلة مسرحية (ولا سيما فى الملهة المرتجلة)
Lead Sheet	مجموعة من الموجهات لارشاد القائد الموسيقى (المايسترو)
Leg show	استعراض موسيقى بفرقة من الفتيات
Legit	منصة قانونية ، وهى اختصار :
Legitimate stage	
Levy	يوجه . يسدد
He levies his satires to	يسدد لمزاته الى
Libation Bearers	حاملات الخمر المقدسة (احدى حلقات الاورستية)
At liberty	(ممثل) « خالى شغل »
Lighting	الاضاءة
Lighting Equipment	جهاز الاضاءة
Spot Lighting	مسقط ضوئى . دائرة نوية
Reflector	عاكس ضوئى
Flood light	فيض من الضوء - مصباح هذا الفيض
Batten	لوحة النور
Foot lights	اضواء أرضية
Border lights	اضواء حواشى المنصة
A counterweight system	جهاز معادلة الاضواء
Colour-groups	مجاميع اضاء ملونة
Alcove (a covered recess)	طاق لنفاذ الضوء
Portable apparatus	جهاز متحرك (يمكن حله)
(to avoid the shadows cast on the scenery)	(ويستعمل لمنع سقوط الظلال فوق المنظر)
Light Requirements	المستلزمات الضوئية
Horisontal beam	شعاع افقية
Angled beam	شعاع مائلة
Gradual light changes	تغييرات ضوئية تدريجية
Bulbs	مصابيح . ثريات
Light-control-board	الضابط الضوئى

The central light control	الضابط الضوئى العام (الرئيسى)
Switch	تحويل
Dimmer-board	جهاز التنظيم
The electrician	عامل الكهرباء
Operates	يشغل
The light plot	خطة اضاءة الرواية
The stationary lights	الاضواء الثابتة (غير المتحركة)
Slides of gelatin or glass	مصاريع أو الواح زجاجية أو من الجلاتين لتنفيذ منها الاضواء
Colour variations (grades)	اضواء ملونة - تدريجات ضوئية مختلفة الالوان
To provide illumination	للحصول على الاضاءة
To delude the eyes	لخداع العيون
To suggest the required scene	للإيحاء بالمنظر المطلوب
Line of business	مجموعة الادوار التى يصلح لها الممثل
Lines = speeches	الخطب . المتلوجات الفردية
Lining colours	مواد شحمية ملونة لعمل خطوط والوان المكياج
Literary Literature	الادب الشكلى . ادب القوالب والصور
Lobby = Foyer	ردهة المدخل (فى المسرح أو السينما)

. M .

Manual	كتاب مختصر فى موضوع ما
Manager	مدير . مخرج
Stage Manager	مدير المنصة والمسئول عن تنفيذ خطط المخرج
House Manager	مدير دار التمثيل المسئول عن كل كل شئ غير فنى
Business Manager	المدير المالى للمسرح
Personal Manager	وكيل المؤلف أو المخرج أو الممثل (وهو الذى يتعهد مصالحهم قبل الفرقة أو الشركة)
Make-up	الدمام (المكياج)
Make-up straight	الالوان الشحمية التى تستعمل لمكياج الوجه
Make-up pencil	قلم المكياج وخطوط الوجه
Magic lantern	فانوس سحرى

Make the rounds	تردد الممثلين على المخرجين طالبا للشغل
Manners	السلوك
Manuscript	نسخة الرواية
A comic actor manqué	ممثل مضحك كان يمكن أن يكون ممثلا عبقريا لكن هذا لم يقسم له !
A playwright manqué	كاتب مسرحي كان يمكن أن يبرز .. ولكن ..
Marionettes	الدمى - مسرح العرائس
Marionette Plays	مسرحيات الدمى
Marionette Theatre	مسرح الدمى
Mascara	تلوين الجفون والجباه وجزء من الشعر
Masks	الأقنعة . مسرحيات الأقنعة
Masque Plays	مسرحيات الأقنعة
Matinée	حفلة نهائية
Matinée Idols	الممثلون الذين يتعشقه الجمهور ولا سيما النساء منهم
Menace	القوة الخصيمة في الرواية (المنذرة بالشر)
Merry-merry	فرقة المنشدين (الكورس)
Microphone	البوق - المذياع - الميكروفون
Milk it dry	يستغل احد المواقف إلى آخر قطرة في اضحاك الجمهور
Mime	تمثيلية صامتة
Mimetics	الاشارات التقليدية
Mimodrama	مسرحية صامتة
Mimus	مسرحية هازلة مضحكة راقصة (في المسرح اليوناني)
Miracles	مسرحيات الخوارق الدينية
Misnomer	تسمية خاطئة
Monologue	منالوج فردي . حديث فردي . خطبة
Monologist	ملقي قطع مرحة - منلوجست
Mood	المزاج أو الجو النفسي
Moral	المغزى الأدبي
Morality	المسرحية الاخلاقية في المسرح الديني
Motion Pictures	السينما (الصور المتحركة)
Motivate	يحفز . يحرك . يبتعث . يدفع
Motivative	دافع . حافز . محرك . باعث
Motivation	الدافع . المحرك

The movies	الصور المتحركة - السينما
Movie Studio	ستوديو الصور المتحركة
Movie Camera	آلة التصوير السينمائي
Mugging	المبالغة في تمقيد عضلات الوجه في التمثيل
Muses	عرائس الفنون . ربات الفنون التسع (اليونان)
Music Halls	صالات (الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل)
(for = pot-pourri	(لبرامج المتنوعات)
Musique Room	قاعة خاصة للفرقة الموسيقية التصويرية
Mystery Plays	المسرحيات الدينية (ذات الجو الغامض)
الانجليزية في العصور	(وكانت تؤدىها الفرق النقابية أو الـ Misterie
Trade	الوسطى وهذه مشتقة من Mester الفرنسية بمعنى
	أي حرفة من Ministerium اللاتينية)

. N .

Nachspiel	الفصل المضحك الذى كان يلى الرواية المسرحية (المانيا القرن ١٨)
National Theatre	المسرح القومى
Naturalism	المذهب الطبيعى
Nautical Drama	المسرحية الانجليزية التى تمجد الاسطول (وتستخدم فيها دبابات بها ماء غزير لتمثيل مناظر إغراق السفن)
New-York Drama Critics' Circle	رابطة النقاد المسرحيين بنيويورك (لاختيار احسن الروايات التى تعرض فى برودواى)
Off-stage noises	مؤثرات صوتية خارج المنصة
Nocturnal Amusement	الترفيه الليلي
Notices = reviews = clippings =	مراجعات - شذرات
Dramatic criticisms	نظرات - انتقادات مسرحية
Novel	قصة طويلة - رواية قصصية
Nuance	أرخم درجات الصوت
Nut	تكاليف اخراج الرواية - تكاليف الحفلة

Obligatory Scene	المشهد الاجبارى
Off the nut	اجمالى ايراد الحفلة (اصطلاح مسرحى فقط)
Olivette	نجفة - مجموعة ثريات ضوئية مدلاة وسط المنصة
One-act play	تمثيلية من فصل واحد (مهما بلغ طولها)
Onkos	قلنسوة القناع فى المسرح اليونانى
Onomastikon	قاموس اصطلاحات وكلمات اتيكية اثينية يونانية وضعه بولكس
Open cold	تجربة عرض الرواية لاختبار صلاحيتها (وهى غير التدريب النهائى)
Opera	روائية غنائية - ملحنة
Opéra Comique = comic opera = bouffe	تمثيلية غنائية مليئة بالنكت (اضحكة) اصطلاح فى برودواى
L'Opéra de Compagne	اصطلاح فرنسى للملهة المرتجلة الايطالية
Opposites (unity of)	وحدة الاضداد
Opretta	هزلية غنائية
Orange Girls	بائعات المربطات فى الحفلات التمثيلية (فترة عودة الملكية بانجلترا)
Orangewood sticks	اقلام الوان للمكياج
Orchestrina = Orchestrion	اوركسترين (اوركسترا آنية)
Orchestra	الفرقة الموسيقية (الاوركسترا - مكان الرقص فى المسرح اليونانى)
Orchestra leader	قائد الفرقة الموسيقية (رئيس الكورس)
The music is well orchestrated	الموسيقى جيدة التوزيع
Orchesis = Orchestics	الرقص التوقيعى عند اليونان
Chamber Orchestra	اوركسترا الحفلات الصغرة
String Orchestra	الاوركسترا الوترية
Orchestration	تناسق الشخصيات - تنسيق الشخصيات المسرحية
Order	امر تكليف بالعمل (فى المسرح او السينما او التليفزيون)

Orders	الدخول بالمجان (اصطلاح انجيزى عن اليونان = التصاريح)
Ostentation	الفخخة (فى الناحية الشكلية فى الإخراج)
Outer Stage	الجزء البارز من المنصة فى المسرح (عصر اليزابيث)
Out front	الصالة (حيث يجلس متفرجوها - اصطلاح مسرحى فقط)
The Oxford Theory	نظرية أوكسفورد
	(وهى التى تزعم أن ادورد فيردى فير Vere de Vere هو الذى كان يكتب جميع المسرحيات المنسوبة الى شكسبير بدليل انها تحمل طابع الترفيه عن البلاط الانجليزى - وهى نظرية منهارة طبعا)

. P .

Packing the House	حشد المتفرجين فى المسرح
Pageants	المسرحيات والحفلات التاريخية الاستعراضية
Pantomime	مسرحية ايمائية صامتة
To paper the House	ملء المسرح بالدعوات المجانية للابهام بنجاح الرواية
Parabasis	الاجزاء الهامة من اناشيد الفرقة فى الملهاة اليونانية
Parade	(ويوجهها الشاعر غالبا الى الجمهور - وهى غنائية لا كلامية)
Paradoi	عرض . استعراض . موكب . احتفال
Parados	مذبح باخوس وسط الأوركسترا
	طريق عند طرفى المسرح بين المدرج والخيمة فى المسرح اليونانى
Parodist	من يمزح ولا يقول الا حقا
Parody	جد فى هزل - هزل فى جد
Parlance	لهجة - لغة
(in theatre parlance	(بلغة المسرح . فى المصطلح المسرحى
Parquet	مكان الفرقة الموسيقية فى المسرح
Parterre = Pit	(اصطلاح حديث)
	القاعد الخلفية الرخصة (اصطلاح
Paso	فرنسى)
	مسرحية ذات فصل واحد (اصطلاح
	اسبانى)

Passion Play	مسرحية الآم (الام اوزيريس - المسيح - الحسين)
Pathos	شجن - شجو
Patsy	مساعد مسرحى (يقوم بجميع الاعمال فى الواقع)
Peanut Gallery	اعلى التياترو - البلسكون . الاماكن الرخيصة
Pedantic	متحلقين
Pedantry	الحسدقة
People's Theatres	المسارح الشعبية
Perspective	علم المراتب (المنظور على بعد
Phantasmagoria	فانوس سحرى لعرض ظلال واشباح مخيفة
Picaresque Novels	قصص المتشردين وقطاع الطرق
Piece of the Show	شريك فى ايراد الحفلة
Pinax (S)	لوح مصور يوضع بين عمودين (مفرد)
Pinakes (P)	الواح مصورة (جمع)
Pirouette	وضع فى الرقص يتكئ الجسم كله فيه على رجل واحدة
Pit	مكان الفرقة الموسيقية - الاماكن الخلفية الرخيصة
Pivotal character	الشخصية المحورية (الرئيسية)
Placebo	ترفيه شعبي - يطلق على المسرح الشعبي وما شابهه
Places	عبارة يقولها مدير المسرح ليقف كل ممثل فى مكانه قبل الستار
Placeur	حاجب يرشد المتفرجين الى اماكنهم
Placeuse	حاجبة ترشد المتفرجين الى اماكنهم
Plagiarism	الانتحال الادبى - السطو على اعمال الغير الادبية والفنية
Plagiarists	لصوص الادب والفن
Plant	محمس (مطبائى !) رجل تضاعفه الفرقة بين المتفرجين ليثير حماسهم بالثناء على الرواية ومدح المواقف والممثلين !
Platea	اسم المنصة فى العصور الوسطى
Playbill	البرنامج المطبوع الاسبوعى للفرقة (نيويورك)
Play Doctor	اخصائى مراجعة المسرحيات وتهذيبها
Playing to the gas	قلة الجمهور قلة لا تغطى نفقات الحفلة

The Playing Audiences	الجمهور المتردد على المسارح ودورالليو
Court Play	مسرحية للترفيه عن الحاشية
A Hilarious Play	مسرحية طافحة بالشر
Radio Plays	مسرحية اذاعية
Movie Play	تمثيلية سينمائية
Playboys	الأغنياء الموسرون الذين يجلسون في الصفوف الأولى
Play Producer (stage manager = stage director)	مخرج مسرحى
Playwright = playwright = dramatist = dramaturge	كاتب مسرحى
Playwriting = playmaking	التأليف المسرحى
Plot	عقدة الرواية
Poet	الشاعر (المؤلف المسرحى اذا كتب بالشعر)
Poetical Justice	العدالة الشعرية (أى ختام الرواية بموت الشرير وانتصار الشخصية الخيرة)
Poetics	كتاب الشعر لأرسطو - كتاب الشعر لسكاليجر
Poetomachia	حرب الشعراء
Point d'honneur	(بين جونسون ، وبين دكرومارستون) مسألة شرف (الواجب قبل كل شئ في الرواية «كورنيلى»)
Point of Attack	نقطة الهجوم في بناء الرواية
Turning Point	نقطة التحول في الرواية
Polemicist	مجادل
Pong	يرتجل الكلام عندما ينسى النص (بكافته !)
Position	موقف الممثل كما رسمه المخرج في الحركة
Posters	الدبكورات والإشارات الخشبية التى تحمل اعلانات الفرق
Pot Pourri	برنامج متنوعات
Powders	المساحيق
Hair Powder = Aluminum Powder	مسحوق الألومنيوم أو البرونز لمكياج الشيب
Bronze Powder	
Blending	مسحوق يستعمل أساسا لمكياج الجاف

Gold Powder	مسحوق ذهبي لظهار 'الوجوه شابة متألقة
Liquid Powder	مسحوق سائل (يتخذ أساسا للمكياج الذى يصنع من السوائل والشحوم)
Prattle	يثرثر - يخرج عن الموضوع
Preparations	الاعدادات . التحضيرات
Presentation	العرض . تقديم المسرحية
Presentational	مسرحية بها امكانيات تجعلها جيدة العرض
	(كالرميزات وجودة رسم الشخصيات والجو الذى يبهز الانفاس ، الخ . .)
The Premise	المقدمة المنطقية - الفكرة الأساسية التى تهدف اليها الرواية
The Press	الصحافة
Press Agent	نائب الفرقة فى الدعاية الصحفية
Producer	مخرج مسرحى - منتج سينمائى
Production	الاخراج السينمائى
Professional	محترف
Professional Matinée	حفلة نهائية
	مقصود بها التيسير على المثاليين المحترفين لكى يشهدوا الرواية
Program = Playbill = printed folder	الاعلان اليدوى او الكراسة اليدوية التى يوزعها الشاباك وبها معلومات وصور عن الرواية والممثلين ونبذة قصيره
Projector	جهاز للاضاءة
Proletarianism in drama	تناول شئون الطبقة العاملة فى المسرحية
Prologos	مقدمة المسرحية عند اليونانيين
Prologue	مشهد مستقل عن المسرحية الأصلية وان يكن مقدمة استهلال
Prompt	يلقن
Prompt book	نسخة الملقن
Prompt corner	الكمبوشة - ركن الملقن
Prompter	الملقن
Propaganda	الدعاية (الدعاوة)
Property money	نقود مسرحية
	(نقود لا تستعمل الا فى المسرحية (معدنية وورقية لخصها)
Property room	مخزن الاثاث والأدوات المسرحية
Properties = props	الأدوات المسرحية الخفيفة (غير المناظر)

Proscenium

(قديمًا) - مكان التمثيل فوق المنصة -
المنصة نفسها

Protagonist

(حديثًا) - واجهة المنصة وعقدتها من جهة الصالة
بطل الرواية

Public

الجمهور - النظارة - المتفرجون

The reading public

جمهور القراء

Put up the fight

يستمر في النزال الى نهايته

. Q .

Quack

دجال

Quackery

تدجيل (التمثيل الوضيع)

Quart = Quartette

مقامة لأربعين مغنيا

Quarto

حجم المجلدات الاولى من روايات
شيكسبير

Quasi — historical play

تمثيلية شبه تاريخية

Queer a manager's pitch

مخرج فاشل مخيب الآمال

Queue

صف أو طابور الواقفين لشراء التذاكر
حفلة الممثل للدور بسرعة وبطريقة

Quick study

آلية

Quick dialogue

حوار سريع

Quidditive

سفسطة . ثرثرة

Quip

تهكم - (تقليس) (مثل سائر .

Quizzical

هزلي - كثير النكت - (يفيض

Quotation

بالتقليس والتأويل !)

Quote

اقتباس . عبارة مقتبسة

يقتبس - يستشهد بعبارة أو بيت
من الشعر

. R .

Radio

الراديو

Radio Writing

الكتابة للراديو

Raising the Dead

الخروج أمام الستار وإعلان البرنامج

At random

التالي للجمهور

examples culled at random

بلا تمب

Rant

أمثلة مجموعة بلا تمب

اللقاء بصوت جهورى مبالغ فيه وبشكل درامى

Rant and rave	يهلوس (اذا نسى دوره) بكلام غير مفهوم
Rave	(الناقد التافه) يكيل الثناء جزافا
Realism	المذهب الواقعى
Realist	كاتب واقعى
Reality	الواقع
Realistic Speech	اللغة الواقعية
Régie	الخطة العامة لاجراء الرواية
Régisseur	نائب المخرج فى الاشراف على الرواية
Rehearsal	تدريب على الرواية لاتقان الالتقاء
Relax	يرخى عضلاته - يسترخى
Relaxation	استرخاء
Relief	التفريج عن اعصاب المتفرجين
Repertory	مجموعة روايات الفرقة
Répétition Général	تدريب نهائى بالملابس والمناظر
Representational Plays	روايات استعراضية (بصرف النظر عن الموضوع)
Research	الفحص عن الرواية فى تدريب نهائى قبل العرض
Resignation	استسلام
Resting Actor	ممثلا بلا عمل (عاطل)
Resolution	قرار . حل الرواية - حل للموقف
Revamp	تجديد اجراء رواية او مشهد
Reverse his decision	ينقض قراره
Revolving Stage	المنصة الدوارة (المتحركة)
Revue	حفلة موسيقية غنائية راقصة من مشاهد مختلفة
Rhythm	الايقاع - الاتزان
Ricciolina	شخصية اضافية (كومبازس) فى الملهاة المرتجلة
Ring down	يدقون جرس انتهاء الحفلة (قديما)
Ring down the Curtain	كالسلام الوطنى اليوم
Ring up	ينزل ستار الختام
Road people	امر برفع الستار الاول
Road Apple	فرقة جواله
Road show	ممثلا فى فرقة جواله
	حفلة من فرقة جواله

Roca	عربة المنصة الإسبانية (مثل عربة تسبيس اليونانية)
Rococo	الاسراف فى الزخرف المسرحى
Dry rouge	احمر الخدود للمكياج
Lip rouge	احمر الشفاه للمكياج
Moist rouge	احمر الشفاه
Royalty	ثمن الرواية المثلة المدفوع للمؤلف
Rube	ممثّل اضافى (كومبارس) يمثل احد المواطنين
Run	دورة التمثيل - او عدد الحفلات التى مثلت فيها الرواية تمثيلا متتابعاً
Runaway	امتداد النص بين المتفرجين فى بعض الروايات

. S .

Saga	قصة بطولة ومآثر باهرة
Scene	منظر (مشهد)
Scenic adaptiveness	ملكة تكييف المناظر . القدرة على ذلك
Scenic inventiveness	ملكة ابتكار المناظر
The comic scenes were overdone	المشاهد المضحكة كان مبالغاً فيها
The obligatory scene	المشهد الاجبارى
Set-scene	منظر (بسيط) مسرحى او سينمائى (بالديكورات)
Scribber	كاتب ريك
Script	نسخة مكتوبة من الرواية او المشهد (وهى اختصار لكلمة)
(Manuscript	منظر بحرى
Sea-scape	مواعظ
Sermons	منظر مركب (بالديكورات)
Setting	شباك صغير جانبى
Sidelight	الخيال (ظل الشيء)
Silhouette	مسودة . مختصر . مجمل . رسم
Sketch	تخطيطى - مشهد سافر
Sketch	يسود . يختصر . يجمل . يرسم رسماً تخطيطياً
Skit = sketch = a brief lampoon	مشهد سافر محشو بالهزاء والمز

Slap-dashing	يخبط خبط عشواء (بيدش !)
Slap-stick	الفكاهة الخشنة
Slap-stick comedy	الملهاة الخشنة
The reliable slap-stick stuff	سقط الكلام المضمون نجاحه عند الجماهير
Snow	الدخول مجانا - يدخل مجانا
Soap box	منبر
Sock	اسم الملهاة قديما
Sock	حفلة مكتظة لا يجد فيها المتفرجون مكانا للجلوس
Sock and buskin	الملهاة والماساة (قديما)
Solfa	يغنى السلم غناء صحيحا
Solfaism	الفناء بالمقاطع
Solfaist	معلم هذا الفن
Solfeggi	علم الأصوات
Solfeggio	تمرين على نغمات السلم
Solmisation = solfaing	
Soliloquy	نجوى . حديث بين الانسان ونفسه يصور حاله الداخلية
Song-and-dance man	منشد مسرحي (لا يمثل)
Sotie	ملهاة المغفلين (فرنسا القرن ١٥)
Soubrette	دور نسائي صغير في ملهاة
Sound-effects	جهاز المؤثرات الصوتية
Spectacula	الحفلات المسرحية الرومانية القديمة
Spectacular	مشهدى . متعلق بالمناظر . يستحق المشاهدة
Spectator	متفرج . مشاهد
Spectatress = spectatrix	متفرجة
Spectra	أطياف شمسية - أطياف الضوء محدثة ألوانها المعروفة (جمع)
Spectrum	طيف من هذه الأطياف (مفرد)
Spectral	طيفي - شبحي - يشبه الخيال أو الزول
Spectre (ghost)	شبح . طيف . زول
Spectrograph	آلة تصوير الأطياف
Spectro-photometer	المصور الطيفي
Spectro-scope	المرقب الطيفي
Speech	خطبة . خطاب . كلام

Figures of speech	مجاز
Spirit	روح
Spirit-gum	صمغ كحولى للصق البساروكات
Split-stage	والشوارب واللى المنصة المشطورة (يظهر فوقها
Split week	منظران)
Spontaneous	العمل نصف اسبوع
Spot	تلقائي - غير متكلف
Spurious comedy	دائرة ضوئية تقع على ممثل أو مكان
Learned Squibs	مقصود
Stake (at)	ملهاة زائفة
Someone or something in the play at stake	هجائيات ولزات لوزعية
Stamina	معرض للخطر
Standing room only	شخص ما أو شيء ما في المسرحية
Stock Company (Provincial)	معرض للخطر يكون منشأ للصراع
(أى يتناوب افرادها تمثيل جميع الادوار في جميع رواياتها ولا تتبع نظام النجوم)	التماسك - القوام الصاب
الادوار - الهامة وغير الهامة - مشاع بينهم)	لا توجد الا أماكن الوقوف فقط
Stooge	(تكتب على الشباك)
Stop the Show !	فرق تمثيلية اقليمية (تناوية)
A feature story	(أى يتناوب افرادها تمثيل جميع الادوار في جميع رواياتها ولا تتبع نظام النجوم)
Story telling	الادوار - الهامة وغير الهامة - مشاع بينهم)
Straight	الشخص الذى يتخذ المخرج مادة
Strike	لتضحكه
Striking the set	أوقفوا العرض !
Strolling Players	قصة مسلية
Sturm and Drang	رواية القصص
Subversive Plays	دور - أو أداء طبعى ليس فيه افتعال
Suggest	يخلى المسرح من كل ما عليه
To name is to destroy, to suggest is to create.	تغيير المنظر أو ازالته من النص
	ممثلون متنقلون (جولة) من مدينة
	الى اخرى
	كتاب الشباب الالمان الذين نزعوا عن
	انفسهم نير المذهب الكلاسى الفرنسى
	مسرحيات مدمرة للأخلاق
	يوحى - وهى عكس يصرح
	توهو مبد آمن مبادئ التاليف
	المسرحى الجيد ، ويقصد به :

Summer Theatre	أن التصريح مدمر للفن ، والإحياء يخلق الفن
Summer Try-out	المسرح الصيفي
Supernumerary	مسرحية قديمة يعاد عرضها في
Support	المسرح الصيفي
Switch-boards	ممثّل اضافي (كومبارس)
Symbol	الممثل أو الممثلون - الذين يمثلون ضد
Symbolic	بطل الرواية أو ضد نجم الفرقة
Symbolism	جهاز الإضاءة
Syncope	رمز
Synopation	رمزي
Synthesis	المذهب الرمزي
	يحدف حرفا أو أكثر من الكلمة
	تأخير النبر في الموسيقى
	الموضوع المركب

. T .

Tableau (theat.)	صورة حية لمشهد تمثيلي
T a g	آخر كلمة تلقى في المشهد أو الفصل أو الرواية
Television	الاذاعة المصورة - التليفزيون
Television :	
Selenium	السلينيوم - أول مادة معدنية اكتشفت
	تختلف مقاومتها للتيار الكهربائي باختلاف كمية الضوء الواقع عليها ، وبهذا كانت أساسا للتلفزة - أي نقل الصور بالكهرباء - ومكتشفها هو
To transmit images by electric means	هو برزليوس الصيدلي السويدي . ينقل الصور بوسائل كهربائية
Lights and shadows	الأضواء والظلال
Visual images	صور مرئية
Seeing by telegraphy	الرؤية بالبرق (بالتلغراف)
Fluorescent Screen	شاشة الفلورسنت
Inconscope	(التي تعكس صور التليفزيون)
Kinescope	مرقب الصور (الكهربى)
Telecast	مرقب الصور المتحركة
(Broadcast	يذيع بالتليفزيون
	يذيع بالراديو

Tempo	الوحدة الزمنية - سرعة الأداء (في
Tempo Rhythm	الإلقاء أو الغناء أو الحسوار أو الموسيقى)
Full Tempo	وحدة الإيقاع
To quicken the tempo of	السرعة الكاملة (وهي السرعة المناسبة)
Tension	يزيد في سرعة الإلقاء ... الخ
Test	التوتر (والمرحبة الضعيفة هي التي
Theme	يضعف التوتر في جوها)
Thesis	محنة . تجربة . امتحان
Antithesis	مشروع . موضوع . خطة
Theorizings	الدعوى (في المنطق)
Abstract theorizings	نقيض الدعوى
Timely Plays	مقولات - نظريات
Timely Subjects	مقولات أو نظريات عويصة
Not Timely	تمثيلات المناسبات (مرهونة بوقتها)
The timeliness of a Play	موضوعات المناسبات (مرهونة بوقتها)
Tone	رواية لا مناسبة لها
Tonality	مناسبة المرحبة
Tone down	نغمة الصوت . لهجة . نسق الكلام -
Toneless	ينغم - يتصنع نغمة في الكلام
Tone colour	صبغة الصوت - حالته
Tone up	يخفض الصوت - برقيقه - يلطفه
To heighten the tone	صوت لا طعم له . لانغمته - لانستطيع
The full tone	ان تحكم ما هو
Tragism	كيفية النغمة - (لونها)
Try-out = open cold	يقوى النغمة - يشدد الصوت
Turn down	(يرفعه ويملؤه)
The Manager will turn your play down.	يقوى النغمة (يرفعها)
Types	صوت بالنغمة الكاملة - وبقصد بها
Type	النغمة المناسبة
The Manager will type you	روح الفجعة والمأساة
	تجربة الاختبار . صلاحية الرواية
	يرفض
	سيرفض مدير الفرقة - أو المخرج -
	روايتك
	نماذج - طرز (تبيات)
	ممثّل طرز (تيب)
	سيحدد لك المخرج أدبارك التي
	تصلح لها

. U .

Understudy	الممثل الاحتياطي للدور (الدوبلير) أو الذى يحل محل الغائب
Unify	يربط
The unifying force	قوة الربط (بين المنظر scene والفعل action)
Unity of opposites	وحدة الأضداد فى الرواية
Upstaging	مشى أحد الممثلين متكلما فى مؤخرة المنصة (مما يضطر بقية الممثلين الى اعطاء ظهورهم للجمهور)
Usher	حاجب - (الذى يرشد المتفرجين الى مقاعدهم) للرجل للمرأة
= placeur	
= placeuse	

. V .

Variety	الاسم الانجليزى الحديث للفودفيل (الهزلية)
Valentine (comic)	منظومة أو رسالة غرامية (هزلية)
Vehicle	مسرحية أو قصة صالحة للاخراج المسرحى هراء
Verbose	الأسلوب التمثيلى حسب مذهب ستانسلافسكى
Veritism	(وهو الاسلوب الصادق البعيد عن الافتعال والقوالب الآلية المحفوظة)
Vido	نقل صورة بصرية للجمهور (فى التلفزيون) الفضيلة
Virtue	الفضائل الرواقية الصارمة
Stern Stoic Virtues	
Virtuoso	فنان ماهر - موسيقار عبقري
Visualized Action	الفعل الذى تحسمه الفكرة
Vocal Chords	الجمال الصوتية
Vocal Music	الموسيقى الغنائية

. W .

Wagon Stage = Platform	مسرح متنقل (منصة تحملها عربة ضخمة)
Walk-on	وهو أشبه بالـ pageant وعربة تسبب ممثل الأدوار التافهة
Wardrobe	جميع ملابس وأدوات لبس الرواية
Wardrobe Mistress	الموظفة المسؤولة عن هذه الملابس (وعن مظهر الممثلين قبل خروجهم الى المنصة)
Wig	شعر مستعار . بروكة
Wigmaker	صانع الشعور المستعارة
Wing it	ممثل يضطر الى تمثيل دور لا يحفظه فيتلقفه من فم الملحن
Wings	الاجنحة - الكواليس
Wiseacres	الأغبياء المتفلسفون
Wordplay	تورية . تلاعب بالألفاظ
Working area	الفضاء حول المنصة الذى يشتغل فيه العمال
Working drawings	رسوم المنظر التى تنفذ على المنصة
Working light	المصباح الكبير المدلى وسط المنصة لاجراء التدريب
W o w	ايراد ضخمة جدا في حفلة واحدة
W o w	اجبار الجمهور على ابداء الاستحسان بصورة قوية